

شمس الرخمن فاروقی

صورت و معنی سخن

Pdf by
Aurangzeb Qasmi
Subject Specialist
G.H.S.S Qasmi Mardan



اوکسفرڈ

اردو تنقید

صورت و معنی سخن

تنقیدی مضامین

شمس الرحمن فاروقی

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس

تا زقانون پردہ اشیا
آگہی نغمہ اے کند انشا
رنگ و بوے کزیں چمن فہمید
صورت و معنی سخن فہمید
دید یکسر تجلی اسماست
کہ در آئینہ سخن پیدااست

(میرزا عہد القادر بیدل، مثنوی عرفان)

فرینس پر چٹ

اور تین دہائیوں سے زیادہ مدت پر محیط اپنی رفاقتوں کے نام
A light, a glory, a fair luminous cloud

ترتیب

ج	پیش لفظ
۱	کیا نقاد کا وجود ضروری ہے؟
۶	تنقید میں مغربی ادب کے حوالے یا اردو ادب مغرب کے حوالے؟
۲۰	قرأت، تعبیر، تنقید
۴۵	بدلتا ہوا عالمی منظر نامہ اور اردو افسانہ
۵۲	افسانے کی حمایت میں (۴)
۶۶	افسانے کی حمایت میں (۵)
۸۲	افسانے کی حمایت میں (۶)
۹۳	دیباچہ ”غرة الکمال“ کا اردو ترجمہ
۱۰۴	میر صاحب کا زندہ عجائب گھر: کچھ تعجب نہیں خدائی ہے
۱۳۸	نقد غالب کی بوالعجیباں: بجنوری، عبداللطیف، اور حسن عسکری پلکھنوی
۱۵۲	اردو خطوط غالب پر ایک اور نظر
۱۶۱	اکبر الہ آبادی، نوآبادیاتی نظام، اور عہد حاضر
۱۷۴	مولانا محمد علی جوہر کی نظم و نثر
۱۸۱	مقدمہ سدیوان چرکین
۱۹۱	مقدمہ نکلیات حفیظ جونپوری

- ۲۰۱..... پطرس بخاری کے مضامین
- ۲۰۸..... ایک بہاشا: دولکھاوٹ، دو ادب از پروفیسر گیان چند جین
- ۲۲۷..... ممالک غیر میں اردو، یا اردو کی نئی (?) بستیاں (?)
- ۲۳۲..... میرا ابتدائی ماحول اور میرا تخلیقی سفر
- ۲۵۴..... اشاریہ اسما

پیش لفظ

زیر نظر مجموعے کے تمام مضامین گذشتہ کوئی آٹھ دس برس میں لکھے گئے تھے۔ مضمولات کی فہرست پر پہلی نگاہ میں کچھ کشکول کا سا گمان ہوتا ہے، کہ مختلف موضوعات اور مباحث پر مبنی مضامین کو یکجا کر دیا گیا ہے۔ لیکن اس کثرت، یا انتشار، میں کچھ منطق بھی ہے۔ ایک تو یہ کہ یہ مجموعہ اردو ادب کے بیش تر موضوعات اور میدانوں سے میری دلچسپی کا علامتی اشاریہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ فنِ افسانہ اور خود فنِ تنقید کی نظری تنقید، کلاسیکی ادب، پس نو آبادیاتی معاملات، غالب اور میر، طنز و مزاح، اردو سے متعلق لسانیاتی اور تاریخی مسائل، ان سب پر یہاں کچھ اظہار خیال موجود ہے۔ دوسری بات یہ کہ کچھ ایسے معاملات بھی ان صفحات میں نظر آ جاتے ہیں جو آج کے فیشن کے خلاف ہیں، مثلاً مولانا محمد علی جوہر کی نظم و نثر، چرکین کی شاعری (اس مضمون پر مجھے داد بھی ملی اور لعن طعن بھی سننا پڑا)، اور ادب میں نقاد کی بالادستی کے خلاف کچھ اصولی باتیں۔ گذشتہ کئی برس سے نقاد اور نقادی کے کاروبار نے ہمارے یہاں غیر معمولی اور غیر ضروری اہمیت اختیار کر لی ہے۔ اس کا ایک افسوس ناک نتیجہ یہ ہے کہ تخلیقی فن کار نے نفسیاتی طور پر نقاد کے سامنے سپر ڈال دی ہے۔ یہ صورت حال تخلیق اور تنقید دونوں کے لیے خطرناک ہے۔ اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تخلیق کار کے سامنے اہم تر مقصد یہ نہیں رہ گیا کہ اپنے وجود کا اظہار اور اپنے تجربات کا بیان کیا جائے، بلکہ نقاد کی خوشنودی کا حصول اور اس کی تائید کی امید اب تخلیق کا اہم تر مقصد بن کر رہ گیا ہے۔ دوسری طرف، نقاد یہ سمجھنے لگا ہے کہ مجھے اپنے حواریوں اور حلقہ بگوشوں کا مادح اور مدوح بن کر زندگی گزارنے کے سوا کوئی کام نہیں۔

”افسانے کی حمایت میں“ کے عنوان سے تین مضامین میں نے ایک مدت ہوئی لکھے تھے۔

پہلا مضمون ۱۹۷۲ء میں، دوسرا ۱۹۷۳ء میں، اور تیسرا ۱۹۸۳ء میں لکھا گیا تھا۔ ان پر بہت کچھ بحث ہوئی، اختلاف اور اتفاق کے کئی پہلو نکالے گئے۔ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ امتدادِ وقت کے باوجود یہ مضامین ابھی تک قارئین کے حافضے سے محو نہیں ہوئے ہیں۔ زیرِ نظر مجموعے کی تین مزید تحریریں اسی انداز کی ہیں۔ یعنی کچھ غیر رسمی سی ہونے کے باوجود ان میں مختصر افسانے اور فکشن کے نظری مسائل پر سنجیدہ باتیں کہی گئی ہیں۔ ان کو ”افسانے کی حمایت میں“ کے زیرِ عنوان گزشتہ تین تحریروں سے الگ بھی پڑھا جاسکتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ چھیوں کو یکجا پڑھیں تو فکشن کے فن پر نظری بحث کے کچھ اور امکانات روشن ہوں۔

”قرأت، تعبیر، تنقید“ کو ایک طرح سے ”تعبیر کی شرح“ کا تسلسل کہا جاسکتا ہے۔ موخر الذکر مضمون اسی عنوان کی میری کتاب (۱) میں شامل ہے۔ ان دونوں مضامین کے محرک علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا شعبہ اردو اور اس شعبہ کے ممتاز پروفیسر قاضی افضل حسین تھے۔ میں ان کا شکر گزار ہوں کہ ان کے منعقد کردہ سیمیناروں کے لیے یہ مضامین میں نے ان کے لیے زرہ امتثال امر لکھے۔ یہ مضامین یوں ہی بکھرے رہتے اگر ایم آر پبلیکیشنز، نئی دہلی، کے جواں سال اور فعال مالک جناب عبدالصمد کا مسلسل اصرار مجھے ان کی جمع آوری پر مجبور نہ کردیتا۔ میں ان کا شکر گزار ہوں، اور بات کا بھی، کہ انھوں نے سب کام اس قدر مستعدی سے انجام دیے کہ یہ کتاب بہت کم وقت میں منظرِ عام پر آسکی۔ اب یہ کتاب اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی، کی طرف سے بھی شائع ہو رہی ہے۔

شمس الرحمن فاروقی

الہ آباد، جنوری ۲۰۱۰

(۱) تعبیر کی شرح، مطبوعہ اکادمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۴، اور مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۲۰۰۶۔

کیا نقاد کا وجود ضروری ہے؟

تنقید میں کوئی کسی کا ہم سر یا ہم سفر ہوتا یا ہو سکتا ہے، یہ بات بڑی مشکوک ہے۔ بعض لوگ جو نقادوں سے یا تنقیدوں سے ناراض ہیں، وہ تو یہ کہتے ہیں کہ جس سے تخلیق نہ بن پڑے وہ تنقید کی دکان کھولتا ہے۔ اگر یہ صحیح ہے تو پھر ہم سری یا ہم سفری کا کیا سوال؟ اپنی اپنی ذہنی اپنا اپنا راگ۔ یہ الگ بات ہے کہ ایسی صورت میں راگ بے سرا ہوگا، کیونکہ اگر ذہنی والا صحیح سر نکالنے پر قادر ہوتا تو خود موسیقار نہ بن جاتا؟ تنقید نگاروں کے دل میں یہ خلش بہت دن سے ہے کہ وہ تخلیقی فنکار سے کم تر درجہ رکھتے ہیں۔ اکثر یہ کوشش بھی ہوئی کہ تنقید کو بھی تخلیق قرار دیا جائے۔ مرحوم باقر مہدی نے بہت دن ہوئے بڑے زور شور سے اعلان کیا تھا کہ تنقید بھی تخلیق ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ اگر یہ بات ثابت اور واضح ہوتی تو اسے کہنے یا اس کے بارے میں اعلان نامہ مرتب کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ کچھ مدت ہوئی، ایک مغربی نقاد نے لکھا تھا کہ چونکہ تنقید بھی ادب سے اسی طرح برسرِ پیکار ہوتی ہے جس طرح زندگی سے ادب برسرِ پیکار رہتا ہے، لہذا دونوں ایک ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تو قیاس مع الفارق والی بات ہوگئی۔ ادب سے برسرِ پیکار ہونا اور زندگی سے برسرِ پیکار ہونا الگ الگ چیزیں ہیں۔ اور یہ بات بھی ثابت نہیں کہ ادب اور زندگی کے درمیان اسی طرح کی پیکار ہے جیسی پیکار ادب اور تنقید کے مابین ہے۔ یہ سب دعوے اور پر جوش تصدیقیں احساسِ کمتری کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں، اور احساسِ کمتری والے ایک دوسرے کے ہم سفر نہیں، دشمن ہوتے ہیں۔

میرے دل میں بہر حال اس قسم کا کوئی احساسِ کمتری نہیں، کوئی شک، کوئی خلش نہیں۔ میں تخلیق کو تنقید سے افضل مانتا ہوں۔ میں یہ بھی جانتا ہوں کہ تنقیدی تحریر کی زندگی کئی باتوں پر منحصر ہوتی ہے۔ ان میں سب سے بڑی بات یہ ہے کہ تنقید اپنی جگہ پر جامد ہوتی ہے، اس کے معنی زمانے کے ساتھ بدلتے نہیں۔ لیکن تخلیق کی نوعیت حرکی ہے، زمانے کے ساتھ اس کے معنی اور معنویت

دونوں بدل سکتے ہیں۔ لہذا تنقید ایک محدود کارگزاری ہے، چاہے اس میں کتنی ہی چمک دمک کیوں نہ ہو اور چاہے اس کے بارے میں کتنے ہی جلسے کیوں نہ منعقد ہوں اور کتنے ہی بلند بانگ دعوے کیوں نہ کیے جائیں، حافظ:

گوشوارِ دُر و لعل ارچہ گراں دارد گوش
دور خوبی گذرانت نصیحت بشنو

لیکن میں یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ نقاد کے بغیر تخلیق کا بازار بھی مندا ہو جائے گا۔ اگر، بقول کولرج، تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ ہمیں نئی تخلیقات کی خوبیوں کے بارے میں مطلع کرے، تو ظاہر ہے کہ تنقید نگار کی غیر حاضری کا نتیجہ یہ ہوگا کہ نئی تخلیق کی خوبیاں نمایاں نہ ہو پائیں گی، اور جب یہ صورت حال دیر تک قائم رہے گی تو تخلیق کار کی ہمت پست ہو جائے گی۔ ممکن ہے کہ اس باعث نئی تخلیق کی راہیں ہی مسدود ہو جائیں۔ دوسری بات یہ کہ ہر تخلیق، وہ نئی ہو یا پرانی، اپنی جگہ پر نادر اور ایک معنی میں بے نظیر شے ہے۔ نقاد کا کام ہے کہ فن پارے کی ندرت کو دریافت کرے اور بیان کرے اور اس طرح ہمیں بتائے کہ کوئی فن پارہ کس طرح اور کیوں نادر کہا جاسکتا ہے۔ اور جب ایک ہی فن پارے کے بارے میں مختلف نقاد مختلف طرح کی ندرتیں ثابت کرتے ہیں تو تخلیقی فن کار کو اپنے امکانات کا پتہ چلتا ہے اور اسے نئے نئے اسالیب اظہار کو ایجاد کرنے کا شوق پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح نقاد کا وجود تخلیقی سرگرمی کی ضمانت ٹھہرتا ہے۔

ایک صاحب نے پوچھا کہ پرانے زمانے میں میر و غالب تھے لیکن نقاد نہیں تھے۔ پھر اس زمانے میں اتنی عمدہ شاعری کیونکر ہوئی اور نقاد آج ضروری کیوں ہوئے؟ یہ سوال بظاہر بہت چبھتا ہوا سا ہے، لیکن اس کے کئی شافی جواب ممکن ہیں۔

(۱) پہلی بات تو یہ کہ بہت سے سماجی اداروں کی طرح نقاد بھی ایک سماجی ادارہ ہے۔ اور سماجی اداروں کے ساتھ سب سے بڑی مشکل یہ وابستہ ہے کہ ہر چند وہ انسان ہی کے بنائے ہوئے ہوتے ہیں، لیکن جب وہ ایک بار بن گئے تو انسان انھیں منسوخ نہیں کر سکتا۔ اس اصول کا عمل ہم عام زندگی میں ہر طرف دیکھتے ہیں۔ نکاح سے لے کر میونسپلٹی تک لا تعداد ادارے ہیں جو ہم نے بنائے۔ لیکن ہم انھیں مٹا نہیں سکتے، بلکہ منسوخ بھی نہیں کر سکتے۔ لہذا نقادی کا ادارہ، یا نقادوں کا حلقہ جب وجود میں آگیا تو آگیا، آپ اسے ختم نہیں کر سکتے۔ یہ اور بات ہے کہ آپ نقادوں سے لڑیں، انھیں فضول قرار دیں۔ یا اس بات کی چھان بین کریں کہ نقادوں کا حلقہ کب اور کیوں وجود میں آیا؟ لیکن اب، جب یہ اشرار دنیاے ادب

میں آگئے تو آگئے۔ یہ قائم رہیں گے۔

(۲) پہلے زمانے میں بھی نقاد تھے، چاہے وہ باقاعدہ ادارے کی شکل میں نہ رہے ہوں۔ دور کیوں جائے، غالب کے بارے میں مصطفیٰ خاں شیفتہ کا بیان پڑھیے کہ سخن گو تو بہت ہیں، لیکن سخن فہم بہت کم ہیں۔ اور غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ سخن گو بھی ہیں اور سخن فہم بھی۔ بلکہ شیفتہ نے یہ بات کچھ اس انداز سے کہی ہے گویا وہ سخن فہم کا درجہ سخن گو سے بلند سمجھتے ہیں۔

(۳) تیسری بات یہ کہ ہر تخلیقی فن کار اپنے طور پر نقاد بھی ہوتا ہے۔ اس کی تنقیدی حس اسے بتاتی ہے کہ جو کچھ وہ لکھ رہا ہے، یا جو متن وہ بنا رہا ہے، وہ فن پارہ کہلانے کے لائق ہے کہ نہیں۔ اور اگر اس کی بنائی ہوئی چیز فن پارہ ہے تو وہ اچھا یا (شاید) بڑا فن پارہ کہلانے کے لائق ہے کہ نہیں؟ تنقیدی شعور کے سوا وہ کیا شے ہے جو تخلیق کار کو اس بات کا جواب فراہم کرتی ہے کہ جو لفظ میں نے یہاں لکھا ہے وہ انھیں معنی، یا تقریباً انھیں معنی کے حامل فلاں لفظ سے بہتر ہے؟ تنقیدی شعور کے بغیر تخلیقی فن کار کو کس طرح معلوم ہوتا ہے کہ فلاں مضمون، فلاں مضمون سے نادر تر ہے اور فلاں معنی، فلاں معنی سے لطیف تر ہیں؟

(۴) چوتھی بات یہ کہ قدیم الایام میں بھی تنقید اور نقاد موجود تھے۔ کم از کم یونان اور چین کے بارے میں تو بے کھنکے کہہ سکتے ہیں کہ وہاں تنقید اور تخلیق دونوں کم و بیش بیک وقت موجود تھے۔ ہندوستان اور عرب کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہاں تخلیق کے وجود اور تنقید کے ظہور کے درمیان زیادہ فصل نہ تھا۔

(۵) پانچویں بات یہ کہ ہمارے یہاں شاگرد استاد کا ادارہ موجود تھا (کم از کم اٹھارھویں صدی کے آغاز سے) اور استاد کا کام کم و بیش وہی تھا جو آج نقاد کا ہے۔

(۶) چھٹی بات یہ کہ شیفتہ کے بیان میں ایک نکتہ اور بھی ہے: اگر سخن فہم کم ہیں تو اس سے معلوم ہوا کہ تنقیدی صلاحیت چاہے بالقوت بہت سے لوگوں میں ہو، لیکن بالفعل وہ بہت کم لوگوں میں ہوتی ہے۔ یعنی ایسے لوگ کم ہیں جو اپنی سخن فہمی کا اظہار مدلل اور مربوط زبان میں کر سکیں۔ یعنی تنقید سب کے بس کا روگ نہیں۔ لیکن چونکہ سخن فہمی ضروری چیز ہے اس لیے ہمیں سخن فہموں کو برداشت کرنا چاہیے، بلکہ اگر ہو سکے تو ان کی ہمت افزائی کرنی چاہیے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر سخن فہمی (یا تنقیدی شعور) کچھ بہت زیادہ عام نہیں، تو نقاد بھی دنیا میں اسی طرح تنہا ہوگا جس طرح تخلیقی فن کار دنیا میں تنہا ہوتا ہے اور بسا اوقات مادہ پرست دنیا کے

سامنے خود کو پسپا ہوتا ہوا پاتا ہے۔ ورڈز ورتھ نے غلط نہیں کہا تھا:

We poets in our youth begin in gladness,

But thereof in the end comes despondency and madness.

(ہم شاعر لوگ زمانہ نو جوانی میں مسرت اور انبساط کے ساتھ آغازِ کار کرتے ہیں، لیکن

آخر آخر اسی مسرت اور انبساط سے مایوسی اور دیوانگی جنم لیتی ہیں۔)

اس مایوسی اور دیوانگی کی شکل تنقید میں بھی نظر آتی ہے جب نقاد کہہ اٹھتا ہے کہ ”ہزار تجزیہ و محاکمہ کے بعد جو شے بچ رہے وہ شاعری ہے۔“ یعنی تخلیق کی اصل روح ہمارے ہاتھ نہیں آتی۔ نقاد محسوس کرتا ہے کہ وہ ہزار سر مارے، ہزار علیت بگھارے، لیکن وہ فن پارے کی گہرائیوں کو پوری طرح نہیں کھنگال سکتا، اس کی ہر تہہ کو کرید نہیں سکتا، اس کی عظمت، رفعت اور حسن کو پوری طرح ظاہر نہیں کر سکتا۔

اگر نقاد میں انکسار نہ ہو، اگر وہ فن پارے کے سامنے خود کو مجنوب اور محدود نہ محسوس کرے تو اچھا نقاد نہیں۔ پرانے لوگوں میں ایک بری عادت یہ تھی کہ جب کوئی تحریر ان کے مفروضات پر پوری نہ اترتی تو وہ اسے مسترد کر دیتے تھے۔ دوسری خرابی ان میں یہ تھی کہ وہ جس چیز کو سمجھنے سے قاصر رہتے اسے مہمل کہہ دیتے تھے۔ اس زمانے میں نقادوں کی بیماری یادہ گوئی ہے۔ جب کچھ کہنے کو نہ ہو تو انشا پر دازی کا سہارا لینا ہی پڑتا ہے۔ اور لا طائل انشا پر دازی کے ساتھ جب یہ بھی زعم ہو کہ نقاد کا مرتبہ تخلیقی فن کار سے بالاتر ہے، تو ناقدین کرام تنقید لکھنے کے بجائے ہفوات اگلنے لگتے ہیں اور تخلیقی فن کار ہی کو نہیں، عام طالب علم اور قاری کو بھی شکایت بھرے لہجے میں پوچھنا پڑتا ہے کہ تنقید اگر یہی ہے تو پھر تنقید کی ضرورت کیا ہے؟

ہم لوگوں نے جب لکھنا شروع کیا تو تنقیدی تصورات کا گویا ایک سیلاب تھا جسے ہم نے ہزار طرح کی قید و بند کو توڑ کر ترقی پسند ادب کے دشوار گزار میدان اور تنگ وادیوں میں رواں کیا تھا۔ اس وقت ہر شخص کے پاس کہنے کو کچھ تھا، اور وہ اسے بڑے زور شور سے کہہ رہا تھا۔ ہمارے پاس بعض نمونے اور مثالیں بھی تھیں۔ بزرگوں میں آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، اور محمد حسن عسکری، بعد کے لوگوں میں خلیل الرحمن اعظمی تھے، سلیم احمد تھے۔ ہم ان سے جھگڑتے بھی تھے اور ان سے محبت بھی کرتے تھے۔ ہم جانتے تھے کہ تنقید تو نام اسی صورت حال کا ہے کہ:

شد پریشاں خواب من از کثرت تعبیر ہا

فن پارے کی کوئی تعبیر حتمی اور آخری نہیں ہوتی، لہذا کوئی تنقید حرفِ آخر نہیں ہو سکتی۔ تنقید کا کام ادبی معیاروں کی روشنی میں ادب کی قدر و قیمت متعین کرنا ہے، اور ادب سے مراد پورا ادبی سرمایہ ہے۔ ہو سکتا ہے کہ تاریخی مطالعے کے دوران ہم ادب کے مختلف ادوار متعین کریں، یا کسی

زمانے کے ادب کو قدیم اور کسی کو جدید قرار دیں۔ لیکن جب ادبی تنقید کی بات ہوگی تو پھر وہی تنقید کار آمد اور بامعنی ہوگی جو پورے ادب سے معاملہ کر سکے۔

ترقی پسند نظریہ ادب میں سب سے بڑی کمزوری یہی تھی کہ وہ صرف ایک خاص طرح کے ادب سے معاملہ کر سکتا تھا، اور جو ادب اس کے تقاضوں پر پورا نہ اترے اس کو برتنے اور سمجھنے سمجھانے کے لیے کوئی اصول اس کے پاس نہ تھے۔ ایسی صورت میں یقیناً تنقید کی ضرورت یا افادیت پر سوال اٹھ سکتا ہے۔ اگر کوئی تنقید ہمیں مرثیے، قصیدے، مثنوی کا علم نہیں عطا کر سکتی تو وہ تنقید نہ صرف یہ کہ ادھوری رہے گی، بلکہ اس کے بارے میں یہ سوال بھی اٹھے گا کہ ایسی تنقید ہمیں دوسرے قدیم یا جدید اصنافِ سخن کا بھی علم عطا کر سکے گی کہ نہیں؟

آج اگر تنقید اور تنقید نگاروں کے بارے میں قاری کے دل میں شکوک ہیں تو اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ اکثر نقاد نہ صرف کم علم ہیں اور دوست نوازی کی علت میں مبتلا ہیں، بلکہ یہ بھی ہے کہ ان میں پورے ادب کو برتنے کی صلاحیت نہیں ہے۔ اب وہ زمانہ نہیں جب پڑھے لکھے لوگ بھی یہ کہہ کر نکل جایا کرتے تھے کہ ہمارا پرانا ادب زیادہ تر از کار رفتہ ہے اور ہمارے لیے کوئی دلکشی یا معنی نہیں رکھتا۔ آج کا قاری زیادہ ہوش مند ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ادب گنے کی طرح نہیں کہ جس کی دو چار پوریں کاٹ دیں تب بھی بقیہ گنا میٹھا اور لطف اندوزی کے لائق رہتا ہے۔ آج ہم جانتے ہیں کہ ادب ایک تسلسل ہے، اس میں الگ الگ خانے نہیں ہیں جن میں ہم کچھ ڈال سکتے ہیں اور جن سے ہم کچھ نکال سکتے ہیں۔ گذشتہ زمانے کے نقاد مرثیے اور داستان کے ساتھ انصاف اسی لیے نہ کر سکے تھے کہ وہ غزل اور قصیدے کی شعریات سے واقف نہ تھے۔ آج ہم جانتے ہیں کہ داستان نہ ہو تو قصیدے کے بھی بعض پہلو ہم سے پوشیدہ رہ سکتے ہیں اور مرثیہ نہ ہو تو داستان کے کئی پہلو ہم سے پوشیدہ رہ سکتے ہیں۔

آج اگر نقاد کو اپنے وجود کو ضروری ثابت کرنا ہے تو اسے لازم ہے کہ تخلیق کے سامنے انکسار برتے۔ دوسری بات یہ کہ اب نقاد کو پورے ادب سے معاملہ کرنے کا فن سیکھنا ہوگا۔ یہ دو باتیں نہ ہوئیں تو ہزار مربیانہ بلند بانگ دعوؤں کے باوجود ہمارا نقاد ادب کی گاڑی کا پانچواں (اور بیکار) پہیہ بن کر رہ جائے گا۔

تنقید میں مغربی ادب کے حوالے یا اردو ادب مغرب کے حوالے؟

یہ میرے لیے مسرت اور اعزاز کی بات ہے کہ کرناٹک اردو اکیڈمی اور محمود ایاز یادگاری ٹرسٹ نے مجھے محمود ایاز یادگاری خطبہ پیش کرنے کے لیے منتخب کیا۔ محمود ایاز نے اپنے اخبار سالار اور اپنے رسالے سوغات کے ذریعے اردو ادب میں نئے نئے خیال انگیز مسائل پر روشنی ڈالنے اور ان پر بحث کرنے کی رسم قائم کی۔ ایک وقت تھا جب محمود ایاز کا رسالہ سوغات جدید اردو ادب کے نباض اور مزاج شناس اور معیار بند کی حیثیت سے جانا جاتا تھا۔ شاہد احمد دہلوی کے بعد وہ پہلے مدیر تھے جنہوں نے اردو کے نئے ادیبوں کی ہمت افزائی، قدردانی، اور تفہیم میں کوئی دقیقہ نہ اٹھا رکھا۔ اردو کی ادبی صحافت کی تاریخ میں تو محمود ایاز کا نام محفوظ ہی رہے گا، لیکن وہ نرے مدیر نہ تھے۔ شاعر، نقاد، اور تبصرہ نگار کی حیثیت سے بھی انہوں نے جدید اردو ادب میں گراں قدر اضافے کیے۔ ان کی مدیرانہ مصروفیتیں اور ذمہ داریاں ان کے تخلیقی اور تنقیدی کاموں میں کبھی حارج نہ ہوئیں۔

محمود ایاز نے مغربی ادب خوب پڑھا تھا اور خاص کر جدید یورپی ادب کے کئی شاہکاروں کے ترجمے انہوں نے سوغات میں شائع کر کے اسے ایک بین الاقوامی فضا عطا کر دی تھی۔ ان کا مطالعہ مغرب کے تخلیقی ادب اور تنقیدی ادب دونوں کو محیط تھا، لیکن مغرب سے اس قدر دلچسپی نے انہیں اردو ادب اور خاص کر کلاسیکی اردو ادب سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت سے محروم نہ کیا تھا، بلکہ مغربی ادب کے مطالعے نے خود ہمارے ادب کی تحسین کی نئی راہیں انہیں سجھائی تھیں۔ وہ مشرق اور مغرب کا عمدہ امتزاج تھے۔

محمود ایاز کو تنقید کے نام پر مغربی ادب کی نیم ہضم معلومات کو کاغذ پر انڈیلنے والوں سے بہت

چڑھتی۔ انھیں ان لوگوں سے بھی چڑھتی جن کا احساسِ عدم تحفظ اتنا شدید تھا کہ وہ اپنے اوپر ذرا سی بھی تنقید نہیں برداشت کر سکتے تھے۔ محمود ایاز کی انھیں صفات کو پیش نظر رکھ کر میں نے اس مضمون میں ایک ایسے مسئلے کو چھیڑا ہے جس کے مضمرا اور کھلے نتائج نے ایک عرصے سے مجھے تشویش میں ڈال رکھا تھا۔ میں نے یہ مضمون محمود ایاز کی بیباک ادبی زندگی کو خراجِ تحسین پیش کرنے کے لیے لکھا ہے۔ ہم لوگوں نے تنقید اور مغربی ادب کو ایک ساتھ اختیار کیا۔ دونوں چیزیں نئی تھیں، اور دونوں چیزیں بڑی حد تک محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کی مرہونِ منت تھیں۔ نئی چیزوں میں عموماً کچھ سنسنی خیزی کا بھی عنصر ہوتا ہے، سو وہ یہاں بھی تھا۔ ان دونوں بزرگوں نے ہمیں آگاہ کیا کہ ہمارا ادب مغربی ادب کے سامنے کہیں ٹھہرتا نہیں۔ انھوں نے بتایا کہ ہمارا پرانا ادب ختم ہو چکا ہے، کیونکہ اس میں زمانے کا ساتھ دینے کی صلاحیت نہیں تھی۔ زمانے کا ساتھ دینے کی صلاحیت اس ادب میں ہوتی ہے جو ”نیچرل“ ہو، کیونکہ ”نیچر“ تو ہمیشہ موجود ہے۔ آزاد اور حالی نے مغربی شعرا اور نقادوں کے حوالے دے کر ثابت کیا کہ ہماری شاعری میں بہت سی کمیاں ہیں۔ سرسید نے آزاد اور حالی دونوں کی ہمت افزائی کی اور انھیں اس بات کی تلقین بھی کرتے رہے کہ وہ مغربی ادب کی چیزیں لے کر انھیں اپنے رنگ میں ڈھالیں اور اپنے ادب میں داخل کریں۔ جب انجمن پنجاب کے مشاعرے کا قیام عمل میں آیا تو سرسید نے محمد حسین آزاد کو لکھا:

میری نہایت قدیم تمنا اس مجلسِ مشاعرہ سے برآئی ہے۔ میں مدت سے چاہتا تھا کہ ہمارے شعرا نیچر کے حالات کے بیانات پر متوجہ ہوں۔ آپ کی مثنوی ”خوابِ امن“ پختی۔ بہت دل خوش ہوا۔ درحقیقت شاعری اور زورِ سخنوری کی داد دی ہے۔ [مگر] اب بھی اس میں خیالی باتیں بہت ہیں۔ اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو۔ جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہوگا اتنا ہی مزہ دے گا۔ آپ لوگوں کے طعنوں سے مت ڈرو۔ ضرور ہے کہ انگریزی شاعروں کے خیالات لے کر اردو میں ادا کیے جائیں۔ یہ کام ہی ایسا مشکل ہے کہ کوئی کر تو دے۔ ابھی تک ہم میں خیالات نیچر کے ہیں ہی نہیں۔ ہم بیان کیا کر سکتے ہیں؟

لہذا جب نیچر کے خیالات ہمارے یہاں ہیں نہیں، تو انھیں انگریزی سے لانا پڑے گا۔ اور وہ خیالات کیا ہیں جنھیں نیچر کے خیالات کہا جائے، یہ بتانے کے لیے مغربی شعرا اور نقادوں کی رائیں بھی درج کرنی ضروری ہوں گی۔ اس طرح اردو تنقید اپنی پیدائش ہی کے وقت سے مغربی حوالوں میں گھری رہی ہے، بلکہ یہ کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ مغربی ادب کے حوالے وہ گہوارہ ہیں جن میں ہماری اردو تنقید پٹی بڑھی ہے۔ لہذا یہ بات اچھی ہو یا بری، مبنی برحقیقت ہے کہ مغربی ادب کے حوالوں نے

ہی ہماری تنقید کا خمیر اٹھایا ہے۔ یہ حوالے، جیسا کہ میں نے اوپر کہا، تھوڑی بہت سنسنی خیزی کا بھی کام کرتے تھے۔ حالی کی ٹھنڈی اور متین زبان میں حسب ذیل اقتباس ملاحظہ ہو:

مستثنیٰ حالتوں کے سوا، وہی شعر زیادہ مقبول، زیادہ لطیف، زیادہ باعزہ، زیادہ سنجیدہ اور زیادہ موثر ہوتا ہے، جو کمال غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو...

روما کے مشہور شاعر ورجل کے حال میں لکھا ہے کہ صبح کو اپنے اشعار لکھواتا تھا اور دن بھر ان پر غور کرتا تھا، اور یہ بات کہا کرتا تھا کہ ”ریچھنی بھی اسی طرح اپنے بد صورت بچوں کو چاٹ چاٹ کر خوبصورت بناتی ہے۔“ ایرسنو شاعر، جس کے کلام میں مشہور ہے کہ کمال بے ساختگی اور آمد معلوم ہوتی ہے، اس کے مسودے اب تک فریرا، علاقہ اٹلی میں موجود ہیں۔ ان مسودوں کے دیکھنے والے کہتے ہیں کہ جو اشعار اس کے نہایت صاف اور سادے معلوم ہوتے ہیں، وہ آٹھ آٹھ دفعہ کاٹ چھانٹ کرنے کے بعد لکھے گئے ہیں۔ ملٹن بھی اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ نہایت سخت محنت اور جاں فشانی کے بعد نظم لکھی جاتی ہے۔

ان خیالات کے صحیح یا غلط ہونے سے فی الحال بحث نہیں۔ لیکن ان اقتباسات کی روشنی میں کچھ سوال ضرور اٹھ سکتے ہیں:

(۱) انگریزی ادب سے سرسید کی واقفیت واجب تھی، یا شاید واجب بھی نہ تھی۔ لیکن انھوں نے کسی بنا پر طے کیا کہ انگریزی شاعری کی طرح ہماری شاعری کو ”نیچر کے حالات کے بیانات“ پر مشتمل ہونا چاہیے اور ہمیں چاہیے کہ اپنے کلام کو ”نیچر کی طرف اور زیادہ [یعنی محمد حسین آزاد سے بھی زیادہ] مائل کریں۔ یہ معلوم کرنا اب ممکن نہیں کہ وہ کون سا انگریزی کلام تھا جو سرسید کے خیال میں ”نیچر کی طرف مائل“ کہا جاسکتا تھا۔ یہ بھی کہنا غیر ممکن ہے کہ ”نیچر“ کی تعریف سرسید کی نظر میں کیا تھی۔ لیکن یہ تو یقینی ہے کہ نیچر کے حالات اور بیانات، اور خود نیچر، کی جو بھی تعریف سرسید کے ذہن میں رہی ہوگی، اس تعریف سے کوئی انگریز شاید ہی متفق ہو سکتا، بلکہ وہ شاید سمجھ ہی نہ سکتا کہ سرسید کہہ کیا رہے ہیں۔

(۲) سرسید احمد خاں کے مندرجہ بالا قول سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں اس بات کی کوئی تشویش نہ تھی کہ انگریزی کے کن شاعروں کو نیچر کے حالات کے بیانات اخذ کرنے کے لیے استعمال کیا جائے اور کتنا استعمال کیا جائے؟ بظاہر ان کا خیال تھا کہ انگریزی ادب سارے کا سارا زرجعفری ہے، جہاں سے بھی اٹھائیں، کھرا نکلے گا۔ انھیں یہ خیال بھی نہ آیا کہ

شعریات اور روایت کے اختلاف کے باعث اگر سب کا سب نہیں تو بہت سارا انگریزی ادب اگر ایمان داری سے اردو میں ترجمہ کیا جائے تو وہ تقریباً بے معنی ٹھہرے گا۔ یہ سوالات اپنی جگہ اہم ہیں، لیکن ہمارے نفس مضمون کے لیے ان پر بحث اس وقت چنداں ضروری نہیں۔ زیادہ ضروری بات یہ ہے کہ ہم دیکھیں کہ سرسید کے بیان میں کیا باتیں مضمر ہیں۔

(۳) لہذا ان سوالوں کو چھوڑ کر ہم اس نکتے پر توجہ کرتے ہیں کہ سرسید کے خیال میں شاعری ایک میکائیکی عمل تھی۔ ان کے خیال میں شعر کہنے کے لیے صرف اتنا کافی تھا کہ کسی بھی مقررہ موضوع یا مضمون کو موزونیت کے سانچے میں ڈھال دیا جائے۔ کسی عبارت یا خیال کو شعر بننے کے لیے کن شرائط پر پورا اترنا پڑتا ہے، اور خود وہ شرائط کس طرح اور کیوں وجود میں آتی ہیں، ان باتوں کی بظاہر کوئی اہمیت سرسید کی نظر میں نہیں۔

(۴) سرسید یہ بات بھی نظر انداز کرتے ہیں کہ اگر انگریزی میں کوئی کلام شعر کہلاتا ہے تو لازم نہیں کہ وہ اردو یا فارسی میں بھی شعر کہلائے۔

(۵) سرسید کا خیال ہے کہ کسی نظم یا شعر میں جو خیال بیان کیا جاتا ہے اسے نظم یا شعر سے الگ کر سکتے ہیں اور پھر اسے کسی بھی دوسری زبان میں ڈھال سکتے ہیں۔ یہ بھی اس بات کی دلیل ہے کہ شاعری ایک میکائیکی عمل ہے۔

(۶) لہذا شعر کی ظاہری ہیئت ایک شے ہے اور شعر کا مافیہ دوسری شے۔ یہ ممکن ہے کہ شعر کا مافیہ اس میں سے نکال لیا جائے اور اسے کسی اور قالب میں منتقل کر دیا جائے۔

یہ باتیں بہت نئی اور سنسنی خیز ہیں اور سرسید کے زمانے میں ان کے مقتدر اور باختیار ہونے کے لیے یہی ثبوت کافی تھا کہ لوگوں کے خیال میں ان کی بنیاد انگریزی پر استوار تھی۔ یہ بات بھی تھی کہ سرسید احمد خاں اور ان کے ہم نوا مثلاً نذیر احمد یہ کہتے تھکتے نہ تھے کہ ہماری شاعری خرافات کے سوا کچھ نہیں؛ ہمیں انگریزی سے شاعری سیکھنا چاہیے۔ یہ اس زمانے کا عام ادبی رویہ تھا۔

حالی کے یہاں مغرب (لہذا انگریزی) کا اقتدار اور بھی کھل کر سامنے آتا ہے۔ مثلاً ان کا دعویٰ ہے کہ وہی شعر زیادہ موثر اور بامزہ ہوتا ہے جو ”کمال غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔“ اس دعوے کے ثبوت میں وہ ایک لاطینی اور ایک اطالوی شاعر کی مثال پیش کرتے ہیں۔ ”مقدمہ“ جب لکھا گیا تھا (۱۸۹۳ء) اس وقت کی تو بات کیا، آج بھی حالی کے پڑھنے پڑھانے والوں کو ورجل

1474-1533) سے کوئی واقفیت نہ ہوگی۔ اور جن لوگوں نے یہ نام سنے بھی ہوں گے تو انھیں یہ نہ معلوم ہوگا کہ یہ دونوں الگ الگ زمانے اور الگ الگ زبانوں کے شاعر ہیں اور دونوں کے درمیان کوئی ڈیڑھ ہزار برس کا فصل ہے۔ خود حالی کو اریوسٹو کا نام ٹھیک سے نہیں معلوم ہے۔ ورجل اور اریوسٹو کے ساتھ وہ ملٹن (Milton 1608-1674) کا ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا تینوں اگر ایک ہی زمانے کے نہیں تو ایک ہی طرح کے شاعر ضرور ہیں۔

ظاہر ہے کہ آمد اور آورد کی بحث ہمارے یہاں بھی ہے اور بہت پرانی ہے، اور ہمارے یہاں بھی شاعری کو عالمانہ مشغلہ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن حالی جانتے ہیں کہ اس وقت ان معاملات میں ثبوت پیش کرنے کے لیے متنبی یا خاقانی یا خسرو کے نام سے بہتر نام مغربی شعرا کے ہیں۔ ان ناموں میں دبدبہ زیادہ ہے۔ تجزیہ اور تفصیل ضروری نہیں، ان کا ذکر ہی کافی ہے۔

ہمارے یہاں مغربی ادب سے حوالوں اور تذکروں کی طرح نوآبادیاتی دباؤ کے تحت پڑی۔ یہ دباؤ اب بھی بڑی حد تک باقی ہے۔ حالی، آزاد، سرسید احمد خاں وغیرہ کے طریق کار سے ہمیں ہزار اختلاف سہی، اور اس طریق کار کے نتیجے میں ہمارا تہذیبی نقصان چاہے جتنا بھی ہوا ہو، لیکن ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ مغربی ادب (یا انگریزی) پر انحصار، یا مغربی روایات ادب کو اپنے ادب میں استناد کے لیے استعمال کرنا انھوں نے بظاہر اپنی مرضی سے لیکن دراصل جدید دانش کی جنگ میں حربے کے طور پر بدرجہء مجبوری اختیار کیا تھا۔ انھیں معلوم تھا کہ دانش کی جنگ بھی ایک طرح کی سیاسی جنگ ہے، اور ان کا خیال تھا کہ مغرب پر سیاسی فتح پانے کے لیے پہلی شرط یہ ہے کہ ہم مغربی دانش کے حربے استعمال کریں اور مغرب کو اولاً دانش ہی کے محاذ پر شکست دیں۔

ہم لوگوں کی صورت حال سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا سے بہت مختلف ہے۔ ہمارے لیے قطعی ضروری نہیں کہ مغرب کے حوالوں کو استناد کا معیار جانیں اور مغرب کے ہر مصنف کو اپنے لیے مشعل راہ سمجھیں۔

جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں، ہمارے یہاں مغربی ادب کے حوالوں کی روایت سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا سے شروع ہوتی ہے، اور مولانا حالی نے جن حوالوں اور مآخذ سے کام لیا اور جس طرح کام لیا، اس کی بنا پر حالی کو ہم میں سے اکثر لوگ اس روایت کا اہم ترین بنیاد گزار کہتے اور مانتے ہیں۔ لیکن حالی کے طرز عمل میں ہمارے لیے کئی سبق آموز باتیں پوشیدہ ہیں، اگرچہ بعد کی نسلوں نے وہ سبق حاصل نہ کیے۔ مثلاً یہ بات صحیح ہے کہ حالی نے مقدمہ شعرو شاعری کو مغربی حوالوں سے بھر دیا ہے، لیکن ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ ان کی دوسری بڑی تنقیدی کتاب، اور مقدمہ

ہی کے برابر موثر کتاب، یادگار غالب میں مغربی حوالے نہیں کے برابر ہیں۔ ہم لوگ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ مقدمہ میں مغربی حوالوں کی جتنی کثرت ہے، اتنی ہی کثرت مشرقی حوالوں کی بھی ہے۔ حالی کے گھر میں ابنِ رشیق، ابنِ خلدون، متنبی، نظیری، اعشی، عمر خیام وغیرہ کی بھی جگہ ہے اور ہومر، ورجل، میکالی، ملٹن وغیرہ کی بھی جگہ ہے۔

حالی کا طرزِ عمل دو باتوں کے لیے اہم ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ وہ مقدمہ میں ادبی نظریہ سازی کر رہے تھے، اور اگرچہ ان کا نظریہ مغرب کی بنیادوں پر قائم تھا لیکن اس نظریے کی پشت پناہی کے لیے مشرق سے جو حوالے مل سکتے تھے وہ بھی انھوں نے وافر تعداد میں جمع کیے۔ دوسری بات یہ کہ غالب کی شاعری پر عملی تنقید کرتے وقت انھوں نے مغربی شعرا کے حوالے نہیں دیے کیونکہ انھیں معلوم تھا کہ غالب کو سمجھنے کے لیے کیشس یا شیکسپیر، یا بائرن اور ملٹن کو جاننا اتنا ضروری نہیں جتنا میر، نظیری، عرفی، حافظ و رومی وغیرہ کو جاننا ہے۔

حالی کے معاملے میں ایک تیسری بات بھی ہے۔ حالی مغربی ادب یا اس کے اصول سے کچھ زیادہ واقف نہ رہے ہوں، لیکن وہ مغربی نظریہ ادب کی روح سے ضرور واقف تھے۔ یعنی انھیں وجدانی طور پر، یا شاید عقلی طور پر بھی معلوم تھا کہ ان کے زمانے کے انگریز لوگ ادب کی نوعیت اور اس کی غایت کے بارے میں کیا خیالات رکھتے ہیں، وہ لوگ کس قسم کے ادب کو بہتر سمجھتے ہیں اور ان کی نظر کے مطابق اردو ادب میں کیا عیب ہیں۔ لہذا حالی کے یہاں مغربی حوالے خواہ کتنے ہی سطحی اور مآخوذ اور بالواسطہ کیوں نہ ہوں، لیکن انھوں نے جو بات کہی اس کے پیچھے ایک نظریہ تھا، ایک پورا طرزِ فکر تھا اور ادب اور زندگی کے بارے میں ایک مربوط اصول تھا۔ کلیم الدین احمد صاحب نے حالی کی اس بہت بڑی صفت کو نظر انداز کر دیا، ورنہ حقیقت یہ ہے کہ مغربی (یا عہدِ وکٹوریہ کے انگریزی) ادب کے اصل الاصول کے شعوری یا وجدانی احساس کی حد تک وہ اپنے تمام معاصروں اور اکثر پس روؤں سے بہتر تھے۔

حالی کے فوراً بعد، یا ان کے تقریباً ساتھ ہی ساتھ، امداد امام اثر نے اپنی کتاب کاشف الحقائق (۱۸۹۷ء) میں مغربی ادب کے حوالے کثرت سے دیے۔ ان کا طرزِ فکر حالی ہی جیسا ہے، بلکہ بعض معاملات (مثلاً غزل کی مخالفت) میں حالی سے زیادہ سخت ہے۔ انھوں نے غزل کے شاعر کے لیے بقول خود ”ہدایت نامہ“ تیار کیا جس کی بعض ”ہدایات“ حسب ذیل ہیں:

حتی الامکان تشبیہ استعارہ دخل نہ پائیں... مبالغہ پردازی سے جس قدر اجتناب ممکن ہو عمل میں لایا جائے۔ اسی مبالغہ پردازی سے فارسی اور اردو کی شاعری حقیر اور ذلیل ہو گئی ہے... رعایت لفظی

ندارد ہو، یا محض طبعی انداز رکھتی ہو... مضامین عشقیہ... فسق و فجور سے تمام تر بے لگاؤ ہوں... کم تر ایسے طبیعت دار ہیں جو مضامین حسن و عشق کو ان کے تقاضوں کے مطابق باندھتے ہیں۔ بلکہ بعض تو ایسے بد مذاق غزل گو ہیں کہ ان کی دماغی اور دلی بد ترکیبی پورے طور پر ان کی کم بینی، خیرہ چشمی، بے حیائی، بد خلقی، بد نفسی اور فرو مائیگی کا اظہار کرتی ہے۔

ظاہر ہے کہ جو غزل اس ہدایت نامے پر عمل کر کے لکھی جائے گی وہ غزل کے زمرے میں آئے گی ہی نہیں، بلکہ شاید شاعری ہی کے زمرے سے خارج قرار دی جائے۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ امداد امام اثر کے ہدایت نامے کی شاید ہی کوئی ہدایت فارسی یا اردو کی کلاسیکی تنقیدی کتابوں یا تذکروں سے ماخوذ ہو۔ سارے کا سارا ہدایت نامہ انھیں اصولوں پر قائم ہے جنھیں امداد امام اثر مغربی اصول شعر گمان کرتے تھے۔ اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ امداد امام اثر کی تمام اور بظاہر مرعوب کن فلسفیانہ، اخلاقی اور مذہبی گفتگو مغربی یا انگریزی بنیادوں پر قائم ہے۔ حالی کے یہاں تو پھر بھی کچھ مشرقیت تھی۔

مغربی ادب کی معلومات اور اس سے استفادے کا نیا معیار عبدالرحمن بجنوری نے قائم کیا۔ مغربی ادب کے بارے میں ان کی معلومات اپنے پیش روؤں سے زیادہ تازہ، زیادہ براہ راست، اور زیادہ وسیع تھی۔ لیکن انھوں نے اس معلومات کا استعمال ذرا مشینی طور پر کیا اور اس بات کا خیال نہ کیا کہ جو حوالے وہ درج کر رہے ہیں وہ غالباً (جن کے بارے میں وہ لکھ رہے ہیں) پر کس حد تک منطبق ہو سکتے ہیں۔ بجنوری کے یہاں ایک بچکانہ جوش بھی ملتا ہے جس سے ان کی علمیت کا زور کم ہو جاتا ہے۔ بظاہر وہ جرمن اور فرانسیسی زبانوں سے واقف تھے، لیکن ان کی وسعت مطالعہ نے ان کی تنقید کو ایک بین الاقوامی فضا دینے کے سوا غالباً فہمی میں کوئی بنیادی اور نئی بات کہنے کی قوت نہ عطا کی۔ اور یہ بات دھیان میں رہے کہ حالی کے بڑے کارناموں میں ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے اردو کو بین الاقوامی فضاؤں سے روشناس کیا۔

مغرب سے استفادے اور مغربی ادب کے حوالے سے اردو ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کا معیار جواب تک قائم ہوا تھا، اس میں ترقی کی گنجائش تھی۔ لیکن شروع کے لوگوں کے بعد وہ معیار بھی اکثر بلندی کے بجائے پستی کی طرف مائل نظر آتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، اور کلیم الدین احمد، تینوں کے یہاں مغربی خیالات کو غیر تنقیدی طور پر قبول کرنے، یا خیالات کی جگہ اقتباسات پر اکتفا کرنے کا رجحان نظر آتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری سنسکرت سے بخوبی واقف تھے۔ کلیم الدین احمد کو عربی اور فارسی میں اچھی مہارت تھی۔ لیکن ان دونوں کے یہاں مشرقی ورثے

کو نظر انداز کرنے، بلکہ اسے ٹھیک سے سمجھنے میں ناکام ہونے کا تاثر بہت نمایاں ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے بھی مغربی ادب بہت پڑھا تھا اور وہ فارسی بھی بقدر ضرورت جانتے تھے۔ اس کے باوجود کہ وہ خود کو بیدل اور غالب کا دلدادہ کہتے تھے، اور اس کے بھی باوجود کہ انھوں نے اپنی فارسیت کا مظاہرہ کرنے میں کچھ کمی نہ کی، وہ اقبال کے فن اور فلسفے دونوں کی فہم سے بڑی حد تک محروم ہی رہے۔ غالب پر ان کی کتاب بھی ان کی فارسیت اور مغربیت دونوں کی روشنی سے بڑی حد تک خالی رہ گئی۔

آل احمد سرور محولہ بالا تینوں ”مغربی“ نقادوں کے مقابلے میں اعتدال پسند اور میانہ رو نظر آتے ہیں۔ انھوں نے بھی مغربی ادب بہت پڑھا تھا اور فارسی سے بھی وہ کما حقہ واقف تھے۔ کبھی کبھی ان کے یہاں بھی مغربی حوالے بہت مبہم یا بیکار نظر آتے ہیں۔ مثلاً رشید احمد صدیقی کے بارے میں ان کا یہ قول کہ وہ اردو کے چسٹرٹن (Chesterton) بھی ہیں اور برنارڈ شا (Bernard Shaw) بھی، اردو کے قاری کو پریشانی میں تو مبتلا کر سکتا ہے لیکن کوئی روشنی یا معلومات نہیں دیتا، کہ اردو کے زیادہ تر پڑھنے والوں نے برنارڈ شا کا نام ہی نام شاید سنا ہو اور جن لوگوں نے بی اے میں انگریزی پڑھی تھی انھوں نے اس کا کوئی ڈراما بھی شاید پڑھا ہو، لیکن چسٹرٹن کے بارے میں خود انگریزی پڑھے ہوئے لوگ بھی اس وقت بہت کم جانتے تھے۔ اور ظاہر ہے کہ محض نام سن لینے یا اس کی ایک دو تحریریں پڑھ لینے سے ہم کسی مصنف سے واقف ہی نہیں ہو سکتے، خصوصاً اگر وہ مصنف ہماری تہذیب اور ہماری دنیا کے تصورات سے بالکل مختلف اور بہت دور ہو۔ یہ بات بھی کہنے کی ہے کہ رشید احمد صدیقی کے بارے میں آل احمد سرور کی منقولہ بالا رائے حقیقت سے بالکل عاری ہے۔

آل احمد سرور کی وسعت نظر اور وسعت مطالعہ نے انھیں اقبال کو قبول کرنے میں بہت مدد دی۔ یہ بھی ہے کہ نظری تنقید سے انھیں کوئی دلچسپی نہ تھی، لہذا وہ افلاطون کے اثر سے بالکل آزاد رہے اور انھوں نے تمام کلاسیکی اردو کو کم و بیش اردو ہی کی شرطوں پر پڑھا۔ ان کے بعض محبوب انگریزی نقاد مثلاً ٹی ایس ایلیٹ (T.S. Eliot) ان کے اکثر مضامین میں جلوہ گر ہیں، لیکن اسی حد تک، جہاں تک وہ روایت، تاریخ، اور اصناف کی تعریف کے تعین میں ایلیٹ سے کام لے سکتے تھے۔

احتشام حسین نے انگریزی ادب خوب پڑھا تھا۔ وہ فارسی کے علاوہ ہندی سے بھی خوب واقف تھے۔ لیکن ان کی ترقی پسندی نے مغرب کی نظری تنقید سے انھیں استفادہ نہ کرنے دیا۔ وہ اختر حسین رائے پوری کی طرح مارکسی خیالات کو مشینی طور پر نہیں برتتے، بلکہ مارکسی خیالات کو اردو کا رنگ دے کر بیان کرتے ہیں۔ ان کی نظری تنقید میں مغربی ادب کے حوالے برائے نام ملتے ہیں

لیکن اگر مارکسیت کو بھی مغربی تصور مانا جائے (اور اس میں کوئی شک نہیں کہ مارکسیت بہر حال مغربی اور افلاطونی فکر پر مبنی ہے) تو احتشام حسین کی زیادہ تر تنقید ایک طویل اور خشک، اگرچہ بڑی حد تک روشن خیال مغربی حوالہ معلوم ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ نظیر اکبر آبادی سے تو بخوبی معاملہ کر سکتے ہیں لیکن غالب اور اقبال دونوں کے بارے میں ہمیں کوئی بصیرت نہیں مہیا کرتے۔

متذکرہ بالا نقادوں کی نسل کے فوراً بعد کے لوگوں میں محمد حسن عسکری کی حیثیت غیر معمولی ہے۔ وہ انگریزی اور فرانسیسی سے بخوبی واقف تھے، فارسی بھی اچھی جانتے تھے۔ وہ تصورات کی تہہ میں غوطہ لگانے اور ان کے مضمرات اور روابط کو پہچاننے میں بڑی مہارت رکھتے تھے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ ادب کو تہذیب کا اظہار قرار دیتے تھے۔ لہذا ان کے یہاں حوالوں کی کثرت (اور کلیم الدین احمد کی ناپسندیدگی اور خفگی کے باوجود) دراصل انتقال علم (Transfer of knowledge) کا حکم رکھتی ہے۔ وہ جو حوالہ دیتے تھے، اس کے مضمرات کو خوب چھان پھٹک چکے ہوتے تھے اور اس کے تاریخی اور تہذیبی تناظر کو بھی سمجھتے تھے۔

لیکن عسکری صاحب بھی انتہا پسندی سے عاری نہ تھے۔ فرانسیسی علامت نگاروں سے ان کا لگاؤ درجہ عقیدت کو پہنچا ہوا تھا۔ بعد میں یہی لگاؤ اسلامیات، خاص کر اسرارِ تصوف کی طرف منتقل ہو گیا۔ لیکن ان انتہا پسندیوں سے زیادہ نقصان دہ ان کی یہ صفت تھی کہ وہ اگر کسی نئے مصنف سے متاثر ہو جاتے تو پھر اسے حد درجہ مستند ماننے لگتے۔ مثال کے طور پر، ایک زمانے میں نفسیات کی طرف ان کا میلان بہت تھا۔ ان دنوں وہ ایک جرمن امریکی نفسیات داں ویلم رانخ (Wilhelm Reich) کی تحریروں سے متعارف ہوئے۔ پھر وہ ہر جگہ رانخ کے خیالات کا پرچار کرنے لگے، حالانکہ اس کے نظریات نے مغرب، خاص کر امریکہ کی تہذیب میں جنسی آزادی بلکہ بے راہ روی کے بہت سے جواز فراہم کیے تھے۔

ان لوگوں کے بعد جو زمانہ آیا اس میں مغربی حوالوں اور مغربی اقتباسات سے شغف بہت بڑھا اور مغربی خیالات سے استفادے کی جگہ مغرب کی اندھی نقالی کا رجحان نمایاں ہونے لگا۔ حالی اور آزاد کے تقریباً ایک صدی بعد بھی ہمارے یہاں کوئی اصول وضع نہ ہو سکے جن کی روشنی میں، یا جن کے تحت ہم مغربی حوالوں اور اقتباسات کو بکار لاسکیں۔

مثال کے طور پر، مغربی ادب سے حوالے مہیا کرنے کے لیے کچھ اصول حسب ذیل ہو سکتے ہیں:

- (۱) جس مصنف کا حوالہ دیا جا رہا ہے، اس کے نظام فکر سے پوری، یا بہت بڑی حد تک، واقفیت ہو۔ ایک آدھ جملہ یہاں وہاں سے اڑالینا کارِ فضول ہے۔

(۲) حوالہ اپنی حد تک خود مکتفی یا واضح ہو، یا پھر حوالہ نگار اس اقتباس کے مضمرات کو پوری طرح واضح کرے۔

(۳) جس مصنف کا حوالہ دیا جا رہا ہے، اس سے اردو والے بھی خاصی حد تک واقف ہوں، تاکہ وہ خود فیصلہ کر سکیں کہ جس کا حوالہ دیا جا رہا ہے وہ اس قابل ہے بھی کہ اسے مستند ٹھہرایا جاسکے۔

(۴) حوالہ صرف دعوے کے طور پر نہ ہو۔ مثلاً یہ کہنا بے معنی ہے کہ فلاں بات یوں ہے، کیونکہ فلاں نے ایسا کہا ہے۔ اس طرح کا حوالہ تاریخی حقائق کے لیے تو مناسب ہو سکتا ہے، لیکن فکری باتوں کے لیے یہ دعویٰ لانا غلط ہے کہ فلاں نے ایسا بہ دلائل کہا ہے کہ (مثلاً) زبان اور لاشعور کی وضع ایک ہی ہے۔ لاشعور کو کسی نے دیکھا نہیں ہے، اور زبانیں ہزاروں ہیں۔ لہذا یہ دعویٰ دلیل کے بغیر فضول ہے، خواہ دعویٰ کرنے والا کوئی فرانسیسی ماہر ہی کیوں نہ ہو۔

(۵) جو حوالہ دیا جا رہا ہے وہ ناگزیر ہو، محض زور بیان یا زیب داستان کے لیے نہ ہو۔ افسوس کہ پچھلے تیس چالیس برس میں مغربی ادب سے استفادے کی جو مثالیں اردو میں ہیں وہ ان شرطوں کو پوری نہیں کرتیں۔ بعض اوقات حوالے نہ صرف مشینی اور غیر ضروری ہوتے ہیں، بلکہ ان کی صحت بھی مشکوک ہوتی ہے۔ یہ صورت حال اس وقت زیادہ نقصان دہ اور قاری کے لیے گمراہ کن ہو جاتی ہے جب حوالہ کسی اصطلاح کا ہو اور حوالہ دینے والا اس اصطلاح کے معنی غلط سمجھے۔ مثلاً بہت سے فرانسیسی اور امریکی نقاد ایک زمانے میں لفظ Subject کو ”فاعل“ کے معنی میں استعمال کرتے تھے۔ لیکن اردو کے نقادوں نے سمجھا کہ یہ وہی پرانی اصطلاح ہے جس کے معنی ”موضوع“ ہیں۔ لہذا انھوں نے Subject کا ترجمہ ”موضوع“ کیا اور اس طرح خود ہی موضوع سے بھٹک گئے۔

ہمارے بعض نقادوں نے عادت بنالی ہے کہ ہر تحریر کسی مغربی ادیب یا فن کار کے اقتباس سے شروع کریں گے، چاہے اس حوالے کی ضرورت ہو یا نہ ہو، وہ درست ہو یا نہ ہو، اس سے قاری کو روشنی ملتی ہو یا نہ ملتی ہو، اور قاری اس شخص کے نام اور کام سے واقف ہو یا نہ ہو۔ اس پر ستم یہ کہ بعض حوالے ایسے اشخاص سے لائے جاتے ہیں جو مجہول بھی ہوتے ہیں، بے محل بھی، اور نادرست بھی۔ ایک تنقیدی مضمون مجھے یاد ہے جس کا سرنامہ فرانسیسی مصور ژارژ رواؤ (Georges Rouault) کا ایک قول تھا، اور اس قول میں کوئی ایسی خاص بات نہ تھی جو کہیں اور نہ ملتی ہو۔ حوالے میں اس مصور کا نام صرف ”رواؤ“ درج تھا، گویا وہ شیکسپیر یا ہومر کی طرح کوئی انتہائی مشہور مصنف ہو۔ حقیقت حال یہ ہے کہ رواؤ ایک مخصوص طرز کا مصور ہے اور خود مغرب کے ادبی حلقوں میں لوگ اس کے بارے میں

بہت کم جانتے ہیں۔ ایسے حوالے سے قاری پر رعب تو شاید پڑ سکے، لیکن اس کے علم میں اضافے کی جگہ اس کی جھنجھلاہٹ میں اضافہ ضرور ہو سکتا ہے۔

ایک اور نئے نقاد نے جگہ جگہ فرانسیسی نقاد ژاک ماریتین (Jacques Maritain) کے حوالے کثرت سے دیے ہیں۔ وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ ماریتین رومن کیتھولک مذہبی مفکر ہے، اس لیے ادب کی ماہیت کے بارے میں اس کے تصورات کو رومن کیتھولک شرحیات (Hermeneutics) سے الگ کر کے دیکھنا لا حاصل اور گمراہ کن ہوگا۔ اس شخص کا حوالہ عسکری صاحب کو تو زیب دیتا ہے، کیونکہ وہ رومن کیتھولک خیالات کے مداح تھے۔ انھوں نے ماریتین کو اصل فرانسیسی میں پڑھا تھا اور انھوں نے روایت کے نظریے کی ضمن میں کیتھولک تصورات اور خود ماریتین کا ذکر کیا ہے۔ دوسروں کے لیے تو ماریتین کو دور سے سلام ہی کرنا بہتر تھا۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ حوالہ صرف اس جگہ دینا چاہیے جہاں کسی کی بات کو رد کرنا ہو۔ یہ نظریہ انتہا پسندانہ ہے، اور شاید ان مواقع پر ایک حد تک ٹھیک ہو جہاں کسی تاریخی واقعے وغیرہ کی بات ہو۔ لیکن جہاں نظریات، یا کسی مصنف یا مسئلے پر اظہار خیال مقصود ہو، وہاں صرف یہ کہہ دینا کہ اس موضوع پر میں فلاں کی بات سے اتفاق نہیں رکھتا، معاملے کو واضح کرنے اور بحث کو آگے بڑھانے کے بجائے بات کو اور گنجلک بنادے گا۔ حوالے اس لیے ضروری ہیں کہ موضوع پر نئی روشنی پڑ سکے اور استدلال مضبوط تر ہو سکے۔ لیکن بے بات کی بات حوالے دینا، کسی نکتے پر گفتگو کے بجائے محض ناموں کی نمائش کرنا قاری کے ساتھ بے انصافی ہے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ مغربی ادب کے بہت سے تصورات اور عوامل کا اطلاق اردو ادب پر نہیں ہو سکتا۔ اور گزشتہ چند برس تک مابعد وضعیات (Poststructuralism) اور لائیکل (Deconstruction) جیسے رجحانات مغربی دنیا میں پرورش پاتے رہے جن کے وجود کا جواز صرف یہ تھا کہ وہ بظاہر نئے ہیں اور پیچیدہ ہیں اور ادبی نظریات کے علاوہ اور بھی نظریات اور علوم سے مستفاد ہونے کے باعث بین العلومی (Interdisciplinary) ہیں۔ بین العلومی ہونے کی بات تو ایک حد تک درست تھی، لیکن باقی سب خراب، یا ادنیٰ درجے کے فلسفہ لسان اور افلاطون کے رد کی سعی کے سوا کچھ نہ تھا۔ اور سب سے بڑی مشکل یہ کہ ان نظریات کا اطلاق خود مغربی ادب پر خال خال ہی ہو سکا تھا۔ شیکسپیر کے کلام میں تعبیر کے بے حد امکانات ہیں، لیکن لائیکل نقطہ نظر سے شیکسپیر پر ایک ہی دو کتابیں لکھی جاسکیں۔ پھر دوسرے ادبی شاہکاروں پر کوئی کیا لکھتا؟ وہاں تو بحث اس پر ہو رہی تھی کہ ”ناموجودگی“ کو ”موجودگی“ کا ثبوت کس طرح قرار دیا جاسکتا ہے، اور موضوع تھا ٹول ورن

(Jules Verne) جیسا ناول نگار جس نے بعض نہایت مقبول سائنسی یا سائنس فکشن نماناؤں لکھے، لیکن کٹر سے کٹر فرانس پرست بھی اسے بڑا ناول نگار نہیں تصور کرتا۔

ایسے ژولیدہ اور غیر ادبی تصورات اور تحریروں کو ”مغرب کا تازہ ترین مال“ سمجھ کر، اور اس بات کو فرض عین سمجھ کر کہ مغرب میں جو کچھ پڑا گرا ملے اسے فوراً گھر لے آنا چاہیے، ہمارے بعض سنجیدہ نقاد بھی لاشکیل وغیرہ کے شاخوآں اور تعبیر کنندہ بن بیٹھے۔ اور بعض حلقوں میں تو سارا زور اسی بات پر دیا گیا کہ گذشتہ جو کچھ ہو چکا تھا وہ سب لغو تھا اور اب جو ہمارے دریافت کردہ نئے مرشدوں کا حلقہ بگوش نہ ہو وہ قابل توجہ نقاد یا تخلیقی فن کار ہی نہیں۔ یہ ہوائی تو ترقی پسندوں کے زمانے میں اڑتی تھی، اب ”ما بعد جدید“ نقادوں نے ’دوڑ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو‘ پر عمل کر کے خود کو واقعی ما بعد جدید ثابت کر دیا۔

جیسا کہ میں نے شروع میں کہا، حالی اور ان کے ہم نواؤں نے تو مغربی اصول ادب پر بحث کرنے اور انھیں اردو میں قبول کرنے کے عمل کو نوآبادیاتی سیاست کے خلاف جدید دانش کی جنگ میں حربے کے طور پر بدرجہء مجبوری اختیار کیا تھا۔ اب جب نئی طرح کی نوآبادیاتی جنگ چھڑی ہوئی ہے تو ہمارے دانشوروں نے ایک محدود، نوآمدہ اور بڑی حد تک بے اصل مغربی فکر کو قبول کرنے کی سعی کر کے نوآبادیاتی سیاست کی بساط پر مغرب کی طرف سے چال خود ہی چل دی۔ جب مغربی مرشد کہتا ہے کہ ”معنی“ کی کوئی اصل نہیں، اور نہ ”حق“ یا ”حقیقت“ کا کوئی معروضی وجود ہے، اور ”تاریخ“ سے مراد ”واقعات“ کی پیشکش نہیں، بلکہ مورخ کا بنایا ہوا بیانیہ ہے، تو وہ دراصل ہمیں تلقین کرتا ہے کہ ہم اپنی روایت اور تاریخ کو مسترد کر دیں، کیونکہ جب ”معنی“ بے وجود ہے، یا غیر متعین ہے، تو پھر نہ روایت ہے، نہ تہذیب، نہ تاریخ۔ مغربی سامراج یہی چاہتا ہے کہ ہم پرانی نوآبادیوں کے اہل دانش اس بات کو قبول کر لیں کہ اب کوئی جنگ ہمارے مابین نہیں۔ عالم کاری کے دن ہیں، ہم سب ایک ہو سکتے ہیں۔ لیکن ایک ہونے کی شرط یہ ہے کہ ہم خود کو اپنی تہذیبی وراثت کے لیے معدوم کر لیں۔

سوئیٹ یونین کے زوال اور شکستگی کے بعد فرانسس فوکویاما (Francis Fukuyama) نے ایک کتاب لکھی تھی: *The End of History*، اس کتاب کا پیغام یہ تھا کہ تاریخ عبارت ہے جنگ اور آویزش سے، اور اب جب دنیا میں ایک ہی طاقت عظمیٰ (Superpower) یعنی امریکہ کا وجود رہ گیا ہے، تو اب کوئی عالمی آویزش نہ ہوگی، تاریخ صرف ایک سیدھی لکیر ہو کر رہ جائے گی۔ یہ کتاب دراصل عالم کاری کے ایجنڈے کا اہم حصہ تھی۔ اس کا مقصد لوگوں کو یہ باور کرانا تھا کہ اب مغرب

(یعنی امریکہ) جو کہے وہی دنیا میں چلنا چاہیے، اور چلے گا۔ مابعد جدیدیت یعنی کسی بیانیہٴ اعظم کا موجود نہ رہ جانا، لاتشکیل یعنی معنی کے مرکزی اور معروضی وجود کا مشکوک ہونا، الفاظ اور ان کے مدلول میں کوئی رشتہ ممکن نہ ہونا، یہ سب پیغامات عالم کاری ہی کا جزو ہیں۔ غریب قومیں ان باتوں کو جس قدر قبول کریں گی، اسی قدر وہ اپنی اصل سے دور ہوں گی اور اسی حد تک وہ عالم کاری کے جھنڈے تلے جمع ہوتی جائیں گی۔ افسوس کہ ہمارے بعض دانشور مغرب کی اس چال کو نہ سمجھ پائے اور مغرب کے استحصالی ایجنڈے کا شکار ہو گئے۔ اقبال کی بات اپنی اصل کے اعتبار سے آج بھی سچی ہے:

مرشد کی یہ تعلیم تھی اے مسلم شوریدہ سر
لازم ہے رہو کے لیے دنیا میں سامان سفر
بدلی زمانے کی ہوا ایسا تغیر آ گیا
تھے جو گراں قیمت کبھی اب ہیں متاع کس مخر
وہ شعلہٴ روشن ترا ظلمت گریزاں جس سے تھی
گھٹ کر ہوا مثل شررتارے سے بھی کم نور تر
شیدائی غائب نہ رہ دیوانہ موجود ہو
غالب ہے اب اقوام پر معبودِ حاضر کا اثر
ممکن نہیں اس باغ میں کوشش ہو بار آور تری
فرسودہ ہے پھندا ترا زیرک ہے مرغِ تیز پر
اس دور میں تعلیم ہے امراضِ ملت کی دوا
ہے خونِ فاسد کے لیے تعلیم مثلِ نیشتر
رہبر کے ایما سے ہوا تعلیم کا سودا مجھے
واجب ہے صحرا گرد پر تعمیلِ فرمانِ خضر
لیکن نگاہِ نکتہ بین دیکھے زبوں بختی مری
رفتم کہ خار از پا کشم محملِ نہاں شد از نظر
یک لحظہ غافل گشتم و صد سالہ راہم دور شد

(اقبال، ”مسلمان اور تعلیم جدید“، از بانگدرا)

محمل ہماری نظروں سے نہاں ہو گئی ہے، اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ لاتشکیل، مابعد

جدیدیت، وغیرہ وغیرہ کے حامیوں کی طرف سے ہمارے کسی کلاسیکی مصنف کی تعبیرِ نواب تک سامنے نہیں آئی ہے۔ شیخ باجن سے لے کر شیخ خوب محمد چشتی، پھر دکنی اساتذہ، پھر ولی، سراج، اور باقر آگاہ، دہلوی اور لکھنوی کلاسیک کے گم شدہ یا نیم گم شدہ شاہکاروں کی تعبیرِ نو تو بعد کی بات ہے، نام نہاد مابعد جدید ادب کی بھی اب کوئی نئی تفہیم یا تعبیر نہیں ہو رہی ہے۔ میر، غالب، میر انیس اور اقبال ہمارے مقبول ترین اور عظیم ترین نام ہیں، ان کے بارے میں ایک بھی معنی خیز تحریر لاشکلی مابعد جدیدی کیمپ سے نہیں آئی ہے۔ نیا ادب ہو یا پرانا، ہم لوگوں نے اپنی سب فہم و فراست فوکو یا ما اور اس کی پشت پر برسرِ عمل طاقتوں کی چوکھٹ پر لے جا کر ڈھیر کر دی ہے۔ مابعد جدیدیوں نے نئے جنم کی تمنا میں خود کشی کر لی۔

قرأت، تعبیر، تنقید

قرأت اور تنقیدی قرأت

ہم ادب کے عام قاری ہوں یا تنقیدی قاری ہوں، دونوں ہی حیثیتوں میں ہم فن پارے کے بارے میں یہی کہتے ہیں کہ ہر فن پارہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن ہمارا یہ کہنا کافی نہیں۔ اس قول، یا اس دعوے کے ساتھ یہ بھی کہنا، یا یہ دعویٰ بھی کرنا، ضروری ہے کہ قاری یا تنقیدی قاری کی حیثیت میں عموماً ہم اس مفروضے پر عمل کرتے ہیں کہ معنی کے اعتبار سے کوئی فن پارہ دو حال سے خالی نہ ہوگا:

(۱) فن پارے کے معنی صرف وہی نہیں جو پہلی قرأت پر ہماری سمجھ میں آئے تھے؛ یا

(۲) فن پارے میں اتنے ہی معنی نہیں جتنے پہلی قرأت پر ہمیں نظر آئے تھے۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ جب ہم کسی تحریر کے بارے میں گمان کر لیتے ہیں کہ وہ فن پارہ ہے، تو ہم یہ بھی گمان کر لیتے ہیں کہ اس کے معنی کے بارے میں اختلاف ہو سکتا ہے۔ اور یہ اختلاف صرف دو پڑھنے والوں کے درمیان نہیں، بلکہ خود ہمارے اندر بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی ممکن ہے ہم کسی وقت کسی فن پارے کے کچھ معنی بیان کریں اور دوسرے وقت ہم خود اسی فن پارے کے معنی کچھ اور بیان کریں۔ پہلی صورت کی مشہور مثال فیض کی نظم ”صبحِ آزادی“ ہے۔ جب یہ نظم شائع ہوئی تو عام پڑھنے والوں کا گمان اس کے بارے میں یہ تھا کہ یہ بہت اچھی نظم ہے کیونکہ اس نظم میں ہمیں متنبہ کیا گیا ہے کہ تمہیں سیاسی آزادی تو مل گئی لیکن اصل آزادی ابھی ملنا باقی ہے۔ یہ بھی خیال کیا گیا کہ اس نظم میں ایک معنی اور بھی ہیں، اور وہ یہ کہ نظم اس تشدد اور غارت اور ظلم اور بھیمت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے جس کا بازار آزادی کے وقت سارے برصغیر میں گرم ہوا۔ لیکن اس عام تاثر کے برخلاف

سردار جعفری نے اس نظم کو ناکام ٹھہرایا۔ انھوں نے کہا کہ نظم میں جو باتیں کہی گئی ہیں انھیں تو کوئی بھی شخص کہہ سکتا تھا، وہ مسلم لیگی ہو یا ہندو مہاسبھائی یا کوئی اور۔ یعنی سردار جعفری کے خیال میں نظم اس لیے ناکام تھی کہ اس میں مارکسی فکر نہ تھی۔ یعنی شاعر نے اس باب میں براہ راست کچھ نہ کہا تھا کہ کمیونسٹ انقلاب ابھی واقع نہیں ہوا ہے۔ اور انقلاب پر جو کہا بھی گیا تھا وہ بس اتنا تھا کہ:

چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

لہذا یہ نظم سیاسی طور پر غیر پختہ تھی۔ اور نظم چونکہ سیاسی طور پر غیر پختہ تھی لہذا وہ شاعری کے طور پر بھی ناکام تھی۔

کسی فن پارے کے معنی کسی شخص کے لیے کبھی کچھ ہو سکتے ہیں اور کبھی کچھ، یہ دوسری صورت ہے جو فن پارے کی قرأت یا اس پر تنقیدی اظہار خیال کے دوران عموماً پیش آتی رہتی ہے۔ فانی کا مشہور شعر ہے:

آنسو تھے سو خشک ہوئے، جی ہے کہ ادا آتا ہے

دل پہ گھٹا سی چھائی ہے، کھلتی ہے نہ برستی ہے

اس شعر کے بارے میں رشید احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ اس کے معنی تب میری سمجھ میں آئے جب میں اپنی بیٹی کے غم میں نڈھال تھا۔ ظاہر ہے کہ رشید صاحب کا مطلب یہ نہ تھا کہ اس واقعے کے پہلے انھیں اس شعر کا مطلب معلوم ہی نہ تھا۔ وہ یہ کہہ رہے تھے کہ اس شعر میں جس جذباتی کیفیت اور روحانی کرب کا ذکر ہے اسے سمجھنے کے لیے انسان کے پاس درد مند اور زخمی دل ہونا ضروری ہے۔ خیر، یہ تو جذباتی رد عمل کی بات ہوئی، لیکن رومن یا کبسن (Roman Jakobson) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ڈبلیو بی یےٹس (W.B. Yeats) کی نظم The Sorrows of Love کو میں مدتوں سے پڑھتا رہا ہوں اور میرا خیال تھا کہ میں نے اسے پوری طرح سمجھ لیا ہے۔ لیکن ایک دن جب میں ٹرین میں بیٹھا ہوا کہیں جا رہا تھا تو اچانک میرے ذہن میں اس نظم کے معنی کا ایک نیا پہلو کوند گیا۔ میرا خیال ہے یا کبسن کا سا تجربہ ہم سب کو کبھی کبھی ہوتا ہوگا۔ میں اپنا ایک تجربہ ابھی تھوڑی دیر میں بیان کروں گا۔

جب ہم معبر یا نقاد کی حیثیت سے کسی فن پارے کے معنی کو بیان کرنے بیٹھتے ہیں تو یہ عمل بھی دو حال سے خالی نہیں ہوتا۔ یعنی فن پارے کے معنی پر کلام کرتے وقت ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر دو میں ایک مفروضے پر عمل کرتے ہیں۔

(۱) فن پارے کے جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں وہی معنی منشاے مصنف میں تھے۔

یعنی ہمارے بتائے ہوئے معنی کے صحیح پن (Validity) کی ضمانت خود مصنف سے ہمیں

حاصل ہے، یا

(۲) ہمارا مفروضہ یہ ہوتا ہے کہ ہمیں منشاے مصنف سے کوئی غرض نہیں۔ جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں وہی معنی فن پارے میں ہیں خواہ منشاے مصنف ان کے خلاف ہی کیوں نہ ہو۔ ملحوظ رہے کہ کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ ہمارے معنی اور مصنف کے بتائے ہوئے معنی میں مطابقت ہوتی ہے، یا جو متعدد معنی ہم نے بیان کیے ہیں ان میں سے ایک، یا چند معنی مصنف نے بھی بیان کیے تھے۔ لیکن دوسرے مفروضے کی روشنی میں یہ بات ہمارے لیے محض اتفاقی بات ٹھہرتی ہے اور اس سے ہمارے اس اصول پر کوئی اثر نہیں پڑتا کہ جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں درحقیقت وہی معنی فن پارے میں ہیں۔

قرأت اور نظریہ قرأت

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے وہ ادب کی قرأت، بلکہ ادب کی تنقید یا تنقیدی قرأت کی بنیادی صورت حال پیش کرتا ہے۔ اس صورت حال میں بہت سے مسائل اور سوالات مضمر یا زیرِ زمیں ہیں۔ میں انھیں درج کیے دیتا ہوں لیکن اس وضاحت اور اس شرط کے ساتھ کہ اوپر بیان کردہ صورت حال یہ بھی فرض کرتی ہے کہ ہمیں حسب ذیل مسائل اور سوالوں کے جواب معلوم ہیں:

(۱) ”فن پارہ“ کسے کہتے ہیں؟ یعنی ہم کس طرح متعین کرتے ہیں کہ فلاں تحریر فن پارہ

ہے اور فلاں تحریر فن پارہ نہیں ہے؟

(۲) اگر فن پارہ کوئی چیز ہے تو پھر فن پاروں کے بارے میں ”بہت اچھا“، ”اچھا“، ”کم اچھا“، اور ”خراب“ کا حکم لگ سکتا ہوگا۔

(۳) یا شاید ایسا نہیں ہے، کیونکہ ”اچھا“ ہونا شاید فن پارہ ہونے کی شرط ہے۔ یعنی اگر فن پارہ ہے تو اچھا ہی ہوگا۔

(۴) ”قرأت“ کے معنی ہیں کہ ”قاری“ بھی کوئی شے ہے۔ کسی فن پارے کا ”قاری“ اسے کہیں گے جو اس زبان سے بخوبی واقف ہو جس زبان میں وہ فن پارہ لکھا گیا ہے۔

(۵) ”زبان“ سے ہم وہی مراد لیتے ہیں جو ہم چاہتے ہیں۔ مثلاً جن اصولوں یا جن رسمیات یا جن تہذیبی تصورات اور شعریات کی رو سے کوئی فن پارہ با معنی بنتا ہے، انھیں فن پارے کی ”زبان“ میں شمار کریں یا نہ کریں، یا شمار کریں تو کس حد تک، یہ فیصلہ ہم کرتے ہیں۔

(۶) ”معنی“ سے مراد یہ ہے کہ کسی فن پارے کو پڑھ کر جو کچھ ہمیں حاصل ہو سکتا ہے وہ

اس فن پارے کے معنی ہیں۔

(۷) لیکن اس کا مطلب شاید یہ نہیں ہے کہ ہم کسی فن پارے کے معنی غلط سمجھیں اور دعویٰ کریں کہ یہی اس کے معنی ہیں۔

(۸) یعنی معنی کے لیے بھی شاید یہی شرط ہے کہ کسی فن پارے کے معنی کی حد تک معنی وہی کلام ہے جو ”صحیح“ ہو۔ جو صحیح نہیں وہ معنی نہیں۔ اور یہ فیصلہ ہم کریں گے کہ کوئی معنی ”صحیح“ ہیں کہ نہیں۔

(۹) ”ہم“ بڑی باریک اصطلاح ہے۔ لیکن ہر قاری خود کو ”ہم“ کا مصداق سمجھتا ہے۔

ملاحظہ رہے کہ جو کچھ میں نے اوپر کہا ہے اس میں تنقیدی نظریہ سازی بالکل نہیں ہے۔ اور نہ ہی یہ نکات کسی پہلے سے موجود تنقیدی نظریے کی تفصیل بتانے کی کوشش ہیں۔ اوپر درج کردہ نکات صرف اس صورت حال کو وضاحت سے بیان کرتے ہیں جو ان چار مفروضوں میں مضمر تھی جو میں نے شروع میں درج کیے تھے۔ لیکن ایک بات جو اس تفصیل سے برآمد ہوتی ہے وہ یہ کہ اسے آپ شاید ایک طرح کا ”نظریہ قرأت“ یا ”قرأت کے بارے میں ایک نظریہ“ کہہ سکتے ہیں۔ اور میرا خیال ہے کہ اسی نظریے کی رو سے ہم سب اپنے اپنے طور پر فیصلہ کرتے ہیں کہ ”فن پارہ“ کسے کہتے ہیں۔ پھر ہم لوگ اپنے اپنے طور پر فن پارے کے معنی بیان کرتے ہیں اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ہم صرف معنی ہی نہیں بتاتے، بلکہ ہم فن پارے پر (یا جس چیز کو ہم فن پارہ کہہ رہے ہیں، اس پر) اظہار خیال بھی کرتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ اظہار خیال ہمیں فن پارے سے، اور خود اپنے سے دور لے جاتا ہے۔ پھر لوگوں کو شکایت پیدا ہوتی ہے، وہ پوچھتے ہیں کہ کیا تنقید اسی کو کہتے ہیں؟ یا، کیا کسی فن پارے کے معنی یوں بیان کیے جاتے ہیں؟ جب یہ شکایت بہت زور پکڑ لیتی ہے تو پھر ہم میں سے کوئی اٹھتا ہے اور ”تنقید“ کی ایک اور کتاب لکھ دیتا ہے۔ یا طالب علموں کو مطمئن کرنے (یا خاموش کرنے) کے لیے ایک اور سیمینار یا لیکچر منعقد کر دیا جاتا ہے۔

تو کیا اس کا مطلب ہم یہ سمجھیں کہ قرأت کے عمل میں کوئی تنقیدی نظریہ شامل ہوتا ہی نہیں؟ ظاہر ہے کہ ہم یہ نہیں کہہ سکتے، تنقیدی نظریہ تو ہر قرأت میں شامل ہوتا ہے۔ کوئی فن پارہ غزل ہے کہ نہیں، یہ فیصلہ بھی ہم کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں کرتے ہیں۔ اور کسی فن پارے سے کوئی توقع وابستہ کرنا بھی تنقیدی نظریے ہی کی روشنی میں ممکن ہے۔ ہم توقع کرتے ہیں کہ افسانے میں کردار کے جنسی جذبات و محسوسات پر روشنی ڈالی جائے گی۔ یہ توقع ہم ایک تنقیدی نظریے کے سبب سے کرتے ہیں جس کی رو سے کرداروں کی داخلی زندگی اور جذباتی کوائف بیان کرنا فکشن کے لیے ضروری ہے۔

اور اسی توقع کی روشنی میں ہم کہتے ہیں کہ انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں عورت کی تصویر کشی اطمینان بخش نہیں ہے کیونکہ وہ ہمیں اپنی عورت کرداروں کے جنسی خیالات، محسوسات، جذبات، کامیابیوں، ناکامیوں، وغیرہ کے بارے میں کوئی اندر کی بات نہیں کہتے، صرف سرسری اور سطحی، یا ظاہری بیان پر مبنی اشارے کرتے ہیں۔

پڑھنے کا فیصلہ کرنا اور فن پارے سے کچھ تقاضے کرنا اپنے آپ میں ایسا عمل ہے جو کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں انجام پاتا ہے۔ مشکل صرف یہ ہے کہ جب ہم فن پارے کو پڑھنے کے بعد اس پر اظہار خیال شروع کرتے ہیں تو تنقیدی نظریے یا نظریات سے بہت زیادہ اور بہت مختلف تصورات اور تعصبات بھی ہمارے کلام میں در آتے ہیں۔ اکثر یہ عمل ہماری بے خبری میں وقوع پذیر ہوتا ہے، اور اکثر یہ ہوتا ہے کہ ہم باطنی طور پر شکست مان کر فن پارے کے بارے میں تجزیاتی اظہار خیال ترک کر کے فن پارے کے بارے میں محض گفتگو شروع کر دیتے ہیں۔ دونوں حالات میں نتیجے کے طور پر جو تحریر وجود میں آتی ہے اسے مزے دار کو اس یا معلومات آگیں بات چیت کے سوا کچھ نہیں کہا جاسکتا۔

تعبیر اور تنقید: وجودیاتی اور علمیاتی بیانات

تنقید کے نام سے جو تحریریں عموماً سامنے آتی ہیں انھیں پڑھ کر الجھن یا مایوسی کا احساس زیادہ تر اسی وجہ سے ہوتا ہے کہ تنقیدی تحریر میں تنقیدی نظریہ بہت کم دکھائی دیتا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ ہم ان تحریروں میں نظریے کی بہت ہی ابتدائی شکل، اور پھر بہت سے کچے پکے نظریات کے ملغوبے سے دوچار ہوتے ہیں۔ لہذا پوچھنے والے یہ پوچھنے میں حق بجانب ہیں کہ جب آپ کسی تنقیدی نظریے کی روشنی میں کسی فن پارے کے معنی بیان کرتے ہیں یا اس پر تنقید لکھتے ہیں تو آپ کیا کرتے ہیں؟ یعنی آپ اپنے نظریے کو عمل میں لاتے ہوئے تنقید لکھتے ہیں تو وہ تنقید کس طرح رونما ہوتی ہے؟ ملحوظ رہے کہ کسی فن پارے کے معنی بیان کرنا اور اس پر تنقید کرنا ایک ہی کارگزاری کے دو پہلو ہیں۔ معنی بتائے اور سمجھائے بغیر تنقید نہیں ہو سکتی اور تنقید کیے بغیر آپ معنی بیان نہیں کر سکتے۔ ”تعبیر“ سے مراد ہے، کسی فن پارے کے معنی بیان کرنا۔ اور ”تنقید“ سے مراد ہے، (۱) کسی فن پارے کی خوبیاں یا کمزوریاں بیان کرنا، یعنی اس کی فنی قدر یا مرتبہ مقرر کرنا، اور (۲) فن پاروں کے بارے میں ایسے بیانات وضع کرنا جن کا عمومی اطلاق ان فن پاروں پر ہو سکے جو ایک ہی نوعیت کے ہیں یا ایک ہی صنف سے تعلق رکھتے ہیں۔ دراصل تنقید اور تعبیر باہم الجھے ہوئے دھاگے ہیں اور ان کا آپس میں

الجھا ہوا ہونا بعض اوقات مشکل پیدا کرتا ہے۔

تعبیری اقوال یا فقرے دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ یعنی جن بیانات کو تعبیری کہا جاتا ہے وہ دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ ایک کو ہم اپنی سہولت کی خاطر ادبی یا وجودیاتی (Ontological Statements) اور دوسری طرح کے بیانات کو فلسفیانہ یا علمییاتی (Epistemological Statements) کہہ سکتے ہیں۔ آسانی کی خاطر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی/وجودیاتی اقوال کا سروکار فن پارے کے فنی پہلوؤں کی طرف ہوتا ہے اور ان اقوال سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ فن پارے کے ان معنی کو محیط ہوتا ہے جن تک ہم فنی تجزیے کی روشنی میں پہنچ سکتے ہیں۔ اور علمییاتی اقوال کا سروکار فن پارے کے فلسفیانہ، سماجی اور عقلی پہلوؤں سے ہوتا ہے۔ ان اقوال سے جو نتیجے برآمد ہوتے ہیں وہ فن پارے کے ان معنی کو محیط ہوتے ہیں جن تک ہم فن پارے کے فلسفیانہ وغیرہ تجزیے کی روشنی میں پہنچ سکتے ہیں۔ ادبی/وجودیاتی قول صرف اس فن پارے پر صادق آئے گا جس کے بارے میں وہ وضع کیا گیا تھا۔ لیکن فلسفیانہ/علمییاتی قول بہت سے فن پاروں پر صادق آ سکتا ہے۔ موخر الذکر (یعنی علمییاتی بیان) کی اس صفت یا خوبی (یعنی اس کے عمومی پن) کی بنا پر ہم اسے بھی عموماً تنقید کے زمرے میں رکھ دیتے ہیں۔

اس طرح، فن پارے کی تعبیر کے لیے صرف دو طریق کار ہیں:

(۱) فن پارے کے طرز وجود کا مطالعہ، یعنی فن پارے کی ادبی اور فنی حیثیت کی روشنی میں اس کے معنی کا تعین۔

(۲) فن پارے کے علمییاتی مافیہ کا مطالعہ، یعنی فن پارے کی فلسفیانہ، سیاسی، وغیرہ حیثیت کی روشنی میں اس کے معنی کا تعین۔

ہرچند کہ فن پارے کے بارے میں ادبی/وجودیاتی اقوال اور فلسفیانہ/علمییاتی اقوال کی نوعیتیں مختلف ہیں، لیکن ان کے باہم دگر آویختہ ہونے کے باعث کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک طرح کا بیان بہت جلد دوسری طرح کے بیان کے منطقے میں جا نکلتا ہے اور کبھی کبھی دونوں مل کر کسی ایک تیسرے ہی منطقے میں جا نکلتے ہیں۔ مثلاً میر کا شعر ہے (دیوان اول):

واں وہ تو گھر سے اپنے پی کر شراب نکلا

یاں شرم سے عرق میں ڈوب آفتاب نکلا

اب اس شعر کے بارے میں مندرجہ ذیل بیانات ملاحظہ ہوں:

(۱) صبح کو سورج کا رنگ فطری طور پر سرخی مائل نارنجی ہوتا ہے لیکن صبح کا سورج کچھ جھلملاتا ہوا اور کچھ لرزتا ہوا سا بھی محسوس ہوتا ہے جیسے وہ پانی میں ہو۔ معشوق کے چہرے کو سورج سے

تشبیہ دیتے ہیں۔ ان دونوں باتوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ معشوق نے صبح کو شراب پی تو اس کا چہرہ برافروختہ ہو گیا۔ پھر معشوق گھر سے باہر نکلا تو دیکھنے والوں (والے) کو ایسا لگا کہ سورج کا کچھ جھلملاتا ہوا سا اور لرزتا ہوا سا ہونا شرم کے باعث ہے۔ یعنی ایسا لگا کہ سورج کے چہرے کی بھڑکتی ہوئی چمک شرمندگی کے پسینے کے باعث جھلملاہٹ اور لرزش اور سرخی میں تبدیل ہو گئی ہے۔ اس تعبیر کی رو سے سورج کا شرمندہ ہونا واقعی نہیں ہے، بلکہ دیکھنے والوں (والے) کے عندیے میں ہے۔ حقیقت جو کچھ بھی ہو لیکن جو کوئی بھی معشوق کو دیکھ کر سورج کو دیکھتا ہے وہ یہی سمجھتا ہے کہ سورج کو شرم آگئی ہے اور وہ پسینے پسینے ہو رہا ہے۔ اور یہ واقعہ صرف آج کے دن کا ہے، یعنی آج صبح کو ایسا ہوا۔

(۲) صبح کو سورج کا رنگ فطری طور پر سرخی مائل نارنجی ہوتا ہے لیکن صبح کا سورج کچھ جھلملاتا ہوا اور کچھ لرزتا ہوا سا بھی محسوس ہوتا ہے جیسے وہ پانی میں ہو۔ معشوق کے چہرے کو سورج سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ان دو باتوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس شعر میں یہ کہا گیا ہے کہ جب معشوق شراب پی کر برافروختہ چہرہ لیے باہر نکلا تو اس کے حسن کو دیکھ کر سورج شرم سے عرق آلود ہو گیا اور وہ کچھ سرخی مائل جھلملاتا اور کچھ لرزتا سا نظر آنے لگا۔ یعنی صبح کے سورج کی لالی اور اس کی روشنی میں لرزش اور جھلملاہٹ فطری نہیں ہے بلکہ شرم کے پسینے کی وجہ سے ہے۔ اور شرم اسے اس لیے آئی کہ معشوق اس سے حسین تر ہے۔ یعنی اس بیان کی رو سے یہ واقعہ ہر روز پیش آتا ہے اور صورت حال یہ نہیں ہے کہ ”گویا سورج شرم سے عرق آلود ہے“، بلکہ یہ ہے کہ ”سورج بے شک اور فی الحقیقت شرم سے عرق آلود ہے“۔

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث کے بارے میں یہ دونوں بیانات وجودیاتی نوعیت کے ہیں، یعنی ان میں جو باتیں کہی گئی ہیں وہ ہمیں بتاتی ہیں کہ شعر کن باتوں پر قائم کیا گیا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ وہ باتیں صرف اس شعر سے متعلق ہیں۔ یہ بیانات کسی اور شعر کے بارے میں نہیں ہو سکتے چاہے ان میں بھی معشوق کے چہرے کو سورج سے تشبیہ کیوں نہ دی گئی ہو۔

(۳) شعر میں زمان اور فعل دونوں کی نسبت سے کئی طرح کے توازن قائم کیے گئے ہیں۔ ایک طرح سے دیکھیے تو دونوں مصرعوں میں الگ الگ صورت حال نظر آتی ہے۔ یعنی ایک طرف تو یہ ممکن ہے کہ سورج اپنے آپ ہی شرمندہ ہو رہا ہو کہ آج پھر معشوق کے برافروختہ چہرے کا سامنا ہوگا۔ دوسری طرح سے دیکھیے تو مصرع ثانی میں جو ہو رہا ہے وہ اس فعل کا نتیجہ ہے جو مصرع اول میں سرزد ہوا۔ افعال میں توازن یہ ہے کہ معشوق تو شراب میں ڈوبا، یا نشے میں

ڈوبا اور سورج عرق میں غرق ہوا۔ دوسرا توازن یہ ہے کہ سورج پہلے ڈوبا (عرق میں)، پھر نکلا (افق پر)۔ تیسرا توازن یہ ہے کہ دونوں مصرعوں میں ”نکلا“ کے الگ الگ معنی ہیں۔ معشوق نکلا، یعنی باہر آیا اور سورج نکلا، یعنی طلوع ہوا۔

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے اس کا بھی فوری تعلق اس سوال سے ہے کہ شعر میں کیا ہو رہا ہے؟ یہ بات بھی واضح ہے کہ جو کہا گیا ہے اس کا اطلاق صرف اسی شعر پر ہو سکتا ہے اور اس سے کوئی عمومی نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا۔ لیکن اب کچھ مزید اقوال دیکھیے:

(۴) اس شعر میں جس معشوق کا ذکر کیا گیا ہے وہ شراب پینے والا امرد ہے، بلکہ یوں کہیں کہ وہ امرد ہے اور شراب بھی پیتا ہے۔ اور چونکہ وہ امرد ہے لہذا اس شعر کا متکلم (اگر متکلم کو عاشق فرض کیا جائے) کوئی عورت نہیں ہے۔

(۵) وہ صرف امرد ہی نہیں، بازاری شخص ہے، یا بازاروں میں پھرنے والا فرد ہے، لہذا ممکن ہے وہ امرد نہ ہو زین بازاری ہو۔ اس صورت میں بھی متکلم (عاشق) عورت نہیں ہو سکتا۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اقوال نمبر ۴ اور ۵ کی کیفیت شروع کے تینوں بیانوں سے بالکل مختلف ہے، حالانکہ یہ بھی تعبیری بیانات ہی ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ نمبر ۴ اور ۵ کی کیفیت یہ ہے کہ شعر میں جو لسانی اور بیانیہ صورت حال مذکور کی گئی تھی، نمبر ۴ اور ۵ میں اس صورت حال سے کچھ نتیجے نکالے گئے ہیں جن کا شعر کے معنی سے تعلق تو ہے، لیکن یہ نتیجے ہمیں اس بات کے بارے میں کچھ اطلاع نہیں دیتے کہ شعر کن بنیادوں پر قائم کیا گیا ہے۔ یعنی معشوق کا اوباش ہونا، یا امرد ہونا، یا دونوں ہونا، یا زین بازاری ہونا، یا ان میں سے کچھ بھی نہ ہونا، ان باتوں سے شعر پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ معشوق کوئی بھی ہو، شعر کا مقدمہ اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ معشوق کی خوبصورتی کے سامنے سورج ماند پڑ جاتا ہے اور معشوق کے سامنے باہر نکلتے اسے شرم آنے لگتی ہے۔ نمبر ۴ اور ۵ سے ہمیں کچھ معلومات، یا یوں کہیں کہ کچھ علم حاصل ہوتا ہے جس کی روشنی میں ہم شعر زیر بحث کی طرح کے دوسرے فن پاروں کے بارے میں بھی اظہار خیال کر سکتے ہیں۔ لہذا یہ بیانات ہمیں تعبیر سے زیادہ تنقید کی طرف لے جا رہے ہیں۔ یعنی جب ہم کسی فن پارے کی روشنی میں ایسے نتیجے نکالیں جو بظاہر درست ہوں، یا واقعی درست ہوں، لیکن عمومی ہوں اور جن کا براہ راست تعلق فن پارے کے وجود سے نہ ہو (یعنی جن کے بغیر بھی فن پارہ بطور فن پارہ قائم ہو سکتا ہو)، تو ایسے نتائج اور ان سے متعلق بحث کو تنقید کے زمرے میں رکھا جانا بہتر ہوگا۔ مزید دیکھیے:

(۶) معشوق کے امرد یا زین بازاری ہونے کی وجہ یہ ہے کہ یہ شعر جس زمانے اور جس سماج کی

پیداوار ہے اس زمانے میں عورتیں پردے میں رہتی تھیں، لہذا عشق کرنے کے لیے صرف امرد اور زنان بازاری ہی نصیب تھیں۔ شعر زیر بحث میں معشوق کا شرابی ہونا اور بازاروں میں کھلے بندوں پھرنا اس کے زن بازاری ہونے پر دال ہے اور اس کے بارے میں مذکر کے صیغے کا استعمال کر کے شاعر نے ظاہر کر دیا ہے کہ یہ بھی امکان ہے کہ معشوق زن بازاری نہیں بلکہ اوباش قسم کا امرد ہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مندرجہ بالا کلام میں ہم تعبیر کی حد سے باہر نکلتے اور تنقید کی مملکت میں داخل ہوتے نظر آتے ہیں۔ بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اب ہم تعبیر کو خیر باد کہہ چکے ہیں اور تنقید لکھ رہے ہیں۔ اور سچ تو یہ ہے کہ ہم ادبی تنقید بھی نہیں، سماجی تنقید لکھ رہے ہیں۔ یعنی یہاں جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ بظاہر تو شعر فنی میں ہماری امداد کے لیے ہے، لیکن درحقیقت شعر سے اس کا کوئی بنیادی یا سچا تعلق نہیں۔ اس بات سے فی الحال ہم کوئی غرض نہ رکھیں گے کہ قول نمبر ۶ میں تاریخی یا / اور ادبی سچائی ہے کہ نہیں۔ اغلب ہے کہ بالکل نہیں ہے، لیکن اس وقت یہ معاملہ ہماری بحث سے خارج ہے۔ اس وقت اتنا کہنا کافی ہے کہ تعبیر اور تنقید کے نام پر ہمیں بہت سی غیر تنقیدی باتیں سنی اور کہنی پڑتی ہیں۔ یہ تمام تنقید کا، اور بالخصوص اردو تنقید کا المیہ ہے۔

(۷) معشوق کا زن بازاری / امرد / شرابی / اوباش ہونا ہماری شاعری کی اخلاقیات پر بد نما دھبہ ہے۔ ایسے ہی اشعار کی بنا پر ہماری شاعری بد نام ہے، اور ایسے ہی اشعار کی بنا پر لوگوں کو یہ کہنے کا موقع ملتا ہے کہ اردو شاعری کے معاملات طوائفوں کے معاملات سے آلودہ ہیں۔

ہم اس بحث کو یہاں نہ اٹھائیں گے کہ بیان نمبر ۷ میں کچھ سچائی ہے کہ نہیں، فی الحال اتنا کہنا کافی بلکہ ضروری ہے کہ بیان نمبر ۷ میں ہم تعبیر کے دائرے سے بالکل باہر نکل گئے ہیں اور سستے قسم کے معلم اخلاق کے روپ میں جلوہ گر ہیں، لیکن لطف یہ ہے کہ ہمارا یہ بیان بھی تنقیدی قول کہلاتا ہے، یا تنقیدی قول کہلائے گا۔ اور لطف یہ بھی ہے کہ نمبر ۷ پوری طرح سے عمومی بیان ہے، لہذا اس کا اطلاق شعر زیر بحث کی طرح کے اور بھی فن پاروں پر ہو سکتا ہے۔

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے اس کی روشنی میں حسب ذیل باتیں کہی جاسکتی ہیں:

وہ تعبیری فقرے جو کسی فن پارے کے طرز وجود کے بارے میں ہمیں کچھ بتاتے ہیں یعنی ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ یہ فن پارہ کن بنیادوں اور کن اصولوں پر قائم ہے، انھیں ہم ادبی یا وجودیاتی بیانات کہیں گے۔ کچھ تعبیری اقوال ایسے ہیں جن میں فن پارے کی تعبیر تو ہوتی ہے، لیکن پھر اس تعبیر کی روشنی میں کچھ عمومی نتائج نکالے جاتے ہیں۔ ایسے اقوال کو ہم فلسفیانہ یا علماتی کہیں گے۔ اس قسم

کے اقوال میں وہ کیفیت زیادہ ہوتی ہے جسے تنقید کہا جاتا ہے کیونکہ وہ زیادہ تر عمومی انداز کے ہوتے ہیں۔ عمومی نتائج اپنی فطرت ہی کے اعتبار سے ایسے ہوتے ہیں کہ انھیں فن پارے کی فنی حیثیت سے سروکار بہت کم ہوتا ہے۔ ایک آخری بات یہ کہ عمومی نتائج نکالنے کی گنجائش ان فن پاروں میں زیادہ ہوتی ہے جن میں بیانیے کا عنصر معتد بہ ہو، یا غالب ہو۔

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فن پارے کے بارے میں کچھ تعبیری تحریریں ایسی ہوں گی جو فن پارے کی ادبی یعنی وجودی حیثیت کے بارے میں اظہار خیال پر زیادہ تر مبنی ہوں گی۔ اور کچھ تعبیری تحریریں ایسی ہوں گی جن میں فن پارے کی فلسفیانہ یعنی علمیاتی حیثیت پر زیادہ کلام کیا گیا ہوگا۔ اگر ہم اپنی پہلی مثال کو دھیان میں لائیں تو ہم دیکھ سکیں گے کہ فیض کی نظم ”صبح آزادی“ کے بارے میں سردار جعفری کے اقوال کی نوعیت علمیاتی ہے۔ اس بات کی شکایت کے بعد کہ فیض نے اس نظم میں ”استعاروں کے پردے“ ڈال دیے ہیں، نظم کا آخری مصرع نقل کر کے سردار جعفری نے لکھا:

یہ بات تو مسلم لگی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں... ڈاکٹر ساورکر اور گاڈ سے بھی یہی کہتے ہیں کہ وہ انتظار تھا جس کا وہ یہ سحر تو نہیں، کیونکہ اکھنڈ بندوستان نہیں ملا جسے وہ بھارت ورث اور آریہ ورت بنانے والے تھے... پوری نظم میں اس کا کہیں پتہ نہیں چلتا کہ سحر سے مراد عوامی آزادی کی سحر ہے اور منزل سے مراد عوامی انقلاب کی منزل... [نظم میں] سب کچھ ہے لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی، غلامی کا درد اور اس درد کا مداوا۔ ایسی نظم تو ایک غیر ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے۔

خلیل الرحمن اعظمی نے صحیح لکھا ہے کہ سردار جعفری کے یہ اقوال ”شعروادب پر ترقی پسند اصولوں کے میکاکی اطلاق کا ایسا نادر اور حیرت انگیز نمونہ ہیں جس کی مثال اردو تنقید کے سرمائے میں نہیں ملتی۔“ لیکن یہ معاملہ صرف ترقی پسند تنقیدی اصولوں کے میکاکی اطلاق کا نہیں ہے۔ اصل معاملہ یہ ہے کہ فن پارے کے بارے میں علمیاتی بیانات مرتب کرنے میں مزہ تو بہت آتا ہے لیکن جیسا کہ ہم اوپر میر کے شعر کے حوالے سے دیکھ چکے ہیں، ایسے حالات میں یہ خطرہ بھی ہمیشہ لاحق رہتا ہے کہ ہم تعبیر کے میدان سے نکل کر تنقید کے دائرے میں داخل ہوں اور پھر وہاں سے جست لگا کر سماجی اور سیاسی فلسفہ طرازی کی بھول بھلیاں میں گم ہو جائیں۔

میر کا مشہور شعر ہے:

اے آہوانِ کعبہ نہ ایندو حرم کے گرد

کھاؤ کسی کی تیغ کسی کے شکار ہو

(دیوان چہارم)

اس شعر کی تعبیر میں وجود یاتی اقوال بروے کار لائے جائیں تو کہا جائے گا کہ آہوانِ کعبہ سے مراد وہ لوگ ہیں جو محفوظ زندگی گزارتے ہیں اور جن کے دل دردمندی سے خالی ہیں خواہ وہ اتنے ہی مقدس کیوں نہ ہوں جتنے کہ محاذِ کعبہ کے آہو ہوتے ہیں کہ جنہیں کوئی ہاتھ بھی نہیں لگا سکتا۔ محفوظ اور درد سے خالی زندگی گزارنے والے ان لوگوں کی زندگی بے فائدہ ہے، بلکہ زندگی ہی نہیں ہے۔ انہیں چاہیے کہ حرم کا محفوظ علاقہ، یعنی اپنی بے خوف و خطر زندگی چھوڑیں۔ ان کو ضرور ہے کہ وہ کسی طرح اپنے دل میں دردمندی پیدا کریں اور دل کو دردمند بنانے کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اپنا دل کسی کو ہار دیں۔

انہیں خطوط پر مزید اظہارِ خیال یوں ہوگا کہ یہ شعر جس تہذیب اور جس تصورِ کائنات کا پروردہ ہے وہاں کامیابی، اور خاص کر دنیاوی کامیابی کچھ معنی نہیں رکھتی۔ اس تہذیب کا تقاضا تھا کہ انسانوں کے دل میں وہ نرمی اور حلیمی اور گداز اور شکستگی ہو جو انہیں ایک طرف تو انسان دوستی کے لائق بنائے اور دوسری طرف ان کے دل اور ان کے باطن کو حقیقتِ عالیہ کے جلووں کو حاصل کرنے کے قابل بنائے۔ مزید یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس شعر میں جس طرح کی کائنات کا نقشہ پیش کیا گیا ہے اس میں اپنے حسن یا اپنے مواہب یا اپنے اکتسابات پر فخر کرنا (اینڈنا) اعلیٰ درجے کے فرد کی صفت نہیں ہے۔ اگر غرور کرنا ہی ہو تو تب غرور کرے جب دل کو درد سے بھر لیا ہو۔ مزید یہ کہا جاسکتا ہے کہ میر نے اسی خیال کو ذرا مختلف پہلو سے یوں لکھا ہے:

کب تھی یہ بے جراتی شایانِ آہوے حرم
ذبح ہوتا تیغ سے یا آگ میں ہوتا کباب

(دیوانِ اول)

مندرجہ بالا شعر میں محفوظ زندگی گزارنے والا اینڈنا کرتا نہیں، اور نہ غرور کرتا ہے۔ وہ بے جرات ہے، یعنی اینڈنے والے آہو سے بھی بدتر ہے، کیونکہ اینڈنے والے آہو کو اپنی وقعت تو معلوم ہے۔ بے جرات آہو کو تو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ ہے کیا۔ اسی لیے بے جرات آہوے حرم کے لیے سخت تر انجام تجویز کیا جا رہا ہے۔ اس کے بارے میں کہا جا رہا ہے کہ اسے تو تیغ سے ذبح ہونا یا آگ میں کباب ہونا چاہیے تھا۔ اینڈنے والے آہو کے لیے یہی کافی ہے کہ اس کا غرورِ زیت ٹوٹے۔

آل احمد سرور نے دیوانِ چہارم کے شعر پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

انسانیت کے لیے میر نے اپنے زمانے کی مروج اصطلاح عشق سے کام لیا ہے جو آدمی کو خود غرضی اور مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد یا مشن سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے جو آخر زندگی کے لیے ایک روشنی بن جاتی ہے۔

ظاہر ہے کہ سرور صاحب کے اقوال وجودیاتی منطق سے باہر نکل کر علمياتی منطقے میں داخل ہو رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ شعر کی تہذیبی اصطلاحوں کو فلسفیانہ یا سیاسی معنی دے رہے ہیں۔ یہ درست ہے کہ جو معنی انھوں نے بیان کیے ہیں وہ شعر زیر بحث ہی سے برآمد ہوتے ہیں۔ ان کے بیان کردہ معنی اور ہمارے بیان کردہ معنی میں کچھ زیادہ فاصلہ نہیں، شرط صرف یہ ہے کہ آپ میر کی غزل کے شعر کو تمثیل یعنی Allegory فرض کر لیں۔ تمثیل میں ہم سے توقع کی جاتی ہے کہ ہم ایک شے (جو کبھی کبھی کسی تجربے یا احساس یا کیفیت کا نام ہوتی ہے، مثلاً ”سفر“، یا ”حوصلہ“) کو دوسری شے کا قائم مقام سمجھیں۔ یہاں سرور صاحب ”آہوانِ کعبہ“ کو ”روزمرہ زندگی کا مفاد پرست انسان“ اور ”تیغ کھانے، شکار ہونے“ کو ”عشق“ اور خود ”عشق“ کو ”بڑے مقصد یا مشن“ کی تمثیل قرار دے رہے ہیں۔ لیکن ایک بہت بڑا فرق یہ ہے کہ سرور صاحب کی تعبیر کی روشنی میں میر اٹھارویں صدی کی ہندوستانی تہذیب کے اردو شاعر کی جگہ بیسویں صدی کے عینیت پسند (Idealist) شاعر معلوم ہوتے ہیں۔

سرور صاحب کا طریق کار ہمیں جس نتیجے تک پہنچاتا ہے وہ شعر کے تہذیبی چوکھٹے کے باہر سہی لیکن وہ شعر کے ساتھ بے انصافی نہیں کرتا کیونکہ جو نتیجہ انھوں نے نکالا ہے وہ شعر کے لسانی اور استعاراتی چوکھٹے کے باہر نہیں ہے۔ اس نکتے کی مزید تفصیل کے لیے میر کا حسب ذیل شعر ملاحظہ ہو:

ناچار ہو چمن میں نہ رہیے کہوں ہوں جب
بلبل کہے ہے اور کوئی دن براے گل

(دیوانِ سوم)

یہاں پہلی بات یہ کہنی ہے کہ ایک دن اچانک مجھے خیال آیا کہ یہاں ”برائے گل“ قسمیہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جس طرح ہم ”برائے خدا“ کہتے ہیں اسی طرح بلبل ”برائے گل“ کہہ رہی ہے۔ لیکن یہ خیال مجھے شعرِ شہود انگیز لکھنے کے مدتوں بعد آیا۔ رومن یا کبسن کا اسی طرح کا ایک واقعہ میں شروع میں درج کر چکا ہوں۔ میرا گمان یہ ہرگز نہیں کہ مجھ میں اور رومن یا کبسن میں کوئی مشابہت ہے۔ وہ آسمان ہے تو میں زمین۔ لیکن میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ فن پارے کے طرز وجود کے بارے میں غور و خوض کے امکانات شاید کبھی ختم نہیں ہوتے۔ اس کے برخلاف فن پارے کے بارے میں فلسفیانہ یعنی علمياتی اقوال کی حد بہت جلد آ جاتی ہے۔

میر کے اس شعر کا وجودیاتی بیان حسب ذیل ہوگا:

(۱) متکلم کو چمن میں ناچاری محسوس ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں ناچاری کی حالت میں چمن میں

نہ رہوں گا۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں براے گل کچھ دن اور رہ لو۔

(۲) متکلم دیکھتا ہے کہ بلبل ناچاری کی حالت میں چمن میں ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بلبل چمن ہی میں رہے اور بہ حال زار نہ رہے۔ وہ بلبل کی حالت میں سدھار لانا چاہتا ہے لیکن اسے کامیابی نہیں ہوتی۔ اب وہ ناچار ہو کر بلبل سے کہتا ہے کہ اس حال میں تو چمن میں نہ رہ۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن براے گل رہ لوں گی۔

(۳) متکلم دیکھتا ہے کہ بلبل ناچاری کی حالت میں چمن میں ہے۔ وہ بلبل سے کہتا ہے کہ ناچار ہو کر چمن میں نہ رہ۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن براے گل رہ لوں گی۔

(۴) متکلم اور بلبل دونوں ناچار ہیں۔ ناچاری سے تنگ آ کر متکلم کہتا ہے کہ آؤ ہم دونوں یہاں سے چلے چلیں۔ بلبل جواب دیتی ہے، نہیں، اور کوئی دن براے گل رہ لیں۔

(۵) ”براے گل“ کا فقرہ حسب ذیل معنی رکھتا ہے: (۱) گل کی خاطر، یعنی بلبل (یا متکلم) اگر چمن کو چھوڑ دیں تو گل کی خاطر شکنی ہوگی۔ لہذا گل کی خاطر کچھ دن اور چمن میں رہ لیں۔ (۲) گل کے انتظار میں۔ یعنی ابھی گل آیا نہیں ہے لیکن آ بھی سکتا ہے۔ (۳) گل کو دیکھتے رہنے کی خاطر۔ یعنی ناچاری اور زاری ہے تو کیا ہوا، گل کو دیکھ تو سکتے ہیں، اس کا قرب تو حاصل ہے، تقرب نہ سہی۔ (۴) قسمیہ، یعنی متکلم کو بلبل قسم دیتی ہے کہ براے گل کچھ دن اور ٹھہر جاؤ۔ یا قسم کھا کر کہتی ہے کہ گل کی قسم، ابھی کچھ دن اور رہوں گی۔

ظاہر ہے کہ یہ شعر عشق میں غم اور ابتلا کے باوجود ثابت قدمی اور رجا، معشوق سے دلی لگن، اور اپنی حالت کو سدھارنے کے جذبے کو انتہائی شور انگیز اور بڑی حد تک ڈرامائی انداز میں پیش کرتا ہے۔

علمیاتی تعبیر (۱)

اب اسی شعر کو ترقی پسند نظریے کی روشنی میں پڑھیں، یا اسے عوامی انقلاب کے تصورات کا حامل قرار دینا چاہیں تو نتائج حسب ذیل ہوں گے:

(۱) شعر میں متکلم کوئی نہیں، شاعر خود متکلم ہے۔ میر محمد تقی میر شاعر کا ذہن انقلاب پسند اور انسان دوست تھا۔ میر ہمیں اس شعر کے ذریعے انقلابی جدوجہد میں سرگرم رہنے اور نامساعد حالات کے باوجود انقلابی آدرش سے وفاداری قائم رکھنے اور نامساعد حالات کو بدلنے کی سعی کرتے رہنے کی تلقین کر رہے ہیں۔

(۲) ”چمن“ سے مراد ہے میدانِ عمل، مثلاً وطن عزیز جہاں انقلاب برپا کرنے کی سعی کی جارہی ہے۔

- (۳) ”گل“ سے مراد ہے انقلابی آدرش، یا انقلاب کا لمحہ۔
- (۴) ”بلبل“ سے مراد ہے انقلابی، یا انقلاب پسند عوام کا نمائندہ جو جدوجہد انقلاب میں مصروف ہے۔
- (۵) ”چمن میں نہ رہیے“ سے مراد ہے انقلابی جدوجہد میں تھک بار کر بیٹھ جانا۔
- (۶) ”ناچار ہو کر“ رہنے سے مراد ہے سامراجی یا بیرونی یا غیر منصف اقتدار کے ہاتھوں مجبور و محکوم رہنا۔
- (۷) ”کہوں ہوں جب“ کا فاعل انقلابی ہیرو (”بلبل“) کا ساتھی ہے جو ہمت چھوڑنے پر مائل ہے۔

علمیاتی تعبیر (۲)

میر کے شعر کی ایک تعبیر حسب ذیل انداز میں بھی ہو سکتی ہے۔ اگر علمیاتی تجزیہ اول کو کسی سیاسی اور سماجی نقطہ نظر کا اظہار کہا جائے تو علمیاتی تجزیہ دوم کو سماجی، سیاسی، نفسیاتی، اور انسانیتی (Anthropological) تصورات کا حامل کہا جاسکتا ہے:

- (۱) سترھویں صدی تک کے کچھ شعرا کی کچھ غزلوں کو چھوڑ کر اردو غزل میں معشوق کی جنس عام طور پر واضح نہیں کی جاتی۔ یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ معشوق طبقہ اناٹ ہی سے ہوگا بشرطیکہ کھلے ہوئے شواہد اس کے خلاف نہ ہوں۔ عاشق کو تقریباً ہمیشہ مرد قرار دیتے ہیں۔ مگر بلبل اور گل پر مبنی شعروں میں صورت حال برعکس ہے۔ ”بلبل“ عاشق ہے اور وہ مونث ہے، ”گل“ معشوق ہے اور وہ مذکر ہے۔ مرد عاشق اور غیر متعین معشوق پر مبنی غزل میں معشوق کو تقریباً ہمیشہ سنگ دل، یا ناممکن الحصول، یا بے وفا، عاشق کے حال سے بے پروا دکھایا جاتا ہے۔ توقع کی جاسکتی تھی کہ معشوق کی جنس بدل جانے کی صورت میں اس کا کردار بھی بدل جانا چاہیے تھا۔ لیکن شعر زیر بحث میں معشوق کو حسب معمول سنگ دل نہیں تو بے پروا ضرور دکھایا گیا ہے۔ یعنی بلبل کی تقدیر میں دکھ بھوگنا ہی لکھا ہے۔ پداری اور مرد محکوم معاشروں سے ہم اور کیا توقع کر سکتے ہیں۔ عاشق اگر مرد ہے تو اس کا معشوق (جو عموماً عورت ہوگا) اپنے عاشق کے ساتھ ہر طرح کا برا سلوک کرتا ہے، یا پھر وہ عاشق سے اتنے فاصلے پر ہوتا ہے کہ اس کی ایک جھلک بھی محال ہو جاتی ہے۔ یعنی ایسے اشعار میں عورت کو نامنصف اور منفی کردار کا حامل دکھایا جاتا ہے۔ اب جب معشوق بے شک مرد ہے اور عاشق بے شک عورت، تو بھی عورت

ہی موردِ جور ٹھہرتی ہے۔ لہذا اردو غزل کا مزاج عورت دشمنی کا نہیں تو عورت مخالفت کا ضرور ہے۔

(۲) اگر ”برائے گل“ کا فقرہ قسمیہ ہے، جیسا کہ نحو اور محاورہ کی رو سے بالکل ممکن ہے، تو ”گل“ کی قسم دینا یا کھانا، گویا ”گل“ معشوق ہی نہیں خدا بھی ہو، ہندوستانی سماج کی رسم کے عین مطابق ہے جہاں عورت کو تعلیم دی جاتی ہے کہ وہ اپنے شوہر کو اپنا ”مجازی خدا“ یا ”پران ناتھ“ یا ”سرتاج“ یا ”پتی“ یا ”وارث“ کہے۔ اس تعبیر کی رو سے اردو غزل کا مزاج اور بھی پدری اور مرد مرکز ٹھہرتا ہے۔

یہاں اولین اہم بات یہ ہے کہ شعر کی مندرجہ بالا دونوں تعبیرات اپنی اصل کے لحاظ سے افلاطونی ہیں لیکن دونوں ہی کو شعر کے محاسن سے کوئی علاقہ نہیں۔ ان تعبیروں کے بنانے والے کو شاید اس بات کا احساس بھی نہیں کہ شعر میں کئی اور معنی ہو سکتے ہیں، یا شعر کی ڈرامائیت، شور انگیزی، نفگی، روانی، مکالمے کی برجستگی، وغیرہ بھی ایسی چیزیں ہیں جن پر توجہ صرف ہو سکتی ہے۔ تعبیر اول کے بنانے والے کی نظر میں شعر کا یہی حسن کافی ہے کہ اس میں عوامی انقلاب کے بارے میں بہت ہمت انگیز اور ولولہ خیز باتیں کہی گئی ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس، اس تعبیر کے مرتب کرنے والے کو اس بات سے بھی کوئی غرض نہیں کہ اس تعبیر کی روشنی میں میراٹھارہویں صدی کی ہندو اسلامی تہذیب کے اردو شاعر کی جگہ بیسویں صدی کے انقلاب پسند یا بنیادی تبدیلی پسند (Radical) شاعر معلوم ہوتے ہیں۔

یہ بھی ملحوظ رہے کہ مندرجہ بالا تعبیریں ان تمام تعبیر کنندگان کے لیے کافی اور مناسب ہیں جو فن پارے کی تعبیر و تنقید کو فن پارے کا علمیاتی مسئلہ قرار دیتے ہیں، یعنی جن کی نظر میں نقاد کا فرض یہ ہے کہ وہ اس فلسفیانہ، سماجی، یا سیاسی پیغام کو تلاش اور آشکار کرے جو فن پارے میں ظاہر یا مخفی طور پر موجود ہے۔ یہ بات غیر اہم ہے کہ جو نقاد کسی فن پارے میں فلسفیانہ، سماجی، یا سیاسی، یعنی علمیاتی مافیہ تلاش کر رہا ہے، خود اس کے معتقدات کیا ہیں۔ مثال کے طور پر، بلبل اور چمن کی جو تعبیر اوپر تعبیر اول کے طور پر بیان ہوئی، اس کی رو سے شعر کا اصل مافیہ انقلاب کے لیے جدوجہد ہے، اور ضروری نہیں کہ یہ جدوجہد صرف مارکسی یا اشتراکی انقلاب (سردار جعفری کی اصطلاح میں عوامی انقلاب) کے لیے ہو؛ وہ اسلامی انقلاب، چینی انقلاب، فلسطینی انقلاب، کوئی بھی انقلاب ہو سکتا ہے جس کی تمثیل (Allegory) اس شعر میں ہے۔ سردار جعفری نے فیض کی نظم ”صبح آزادی“ کے بارے میں غلط نہیں کہا تھا کہ ایسی نظم تو مسلم لیگی، مہاسبائی، کوئی بھی کہہ سکتا ہے۔ سردار جعفری کے اس قول میں بہت بڑا تنقیدی نکتہ پنہاں ہے کہ فن پارے کا سیاسی مافیہ کسی بھی شخص کے لیے کارآمد ہو سکتا ہے اگر وہ اسے

اپنے کام میں لانا چاہیے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر زیر بحث کی تعبیر دوم تانیثی نقطہ نظر سے مرتب کی گئی ہے۔ تانیثی نظریات کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں، لیکن تانیثی فکر کا پہلا مقدمہ یہ ہے کہ کسی متن یا فن پارے کو عورتیں جس طرح پڑھتی ہیں، مرد اس طرح نہیں پڑھ سکتے۔ کسی متن یا فن پارے میں بہت سی ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کے وجود کا احساس بھی مرد کو نہیں ہوتا اور عورتوں کے لیے وہ آئینہ ہوتی ہیں کیونکہ مردوں کے خیال میں صنفی آویزش (Gender Conflict) کوئی شے نہیں۔ اسی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ عورت کے بنائے ہوئے فن پاروں کے بھی تمام مضمرات کو مرد نہیں سمجھ سکتے، کیونکہ عورت جس طرح سے دنیا کو دیکھتی ہے اس طرح کا احساس اور تجربہ مرد کو نہیں ہو سکتا۔ ہم لوگ تعلیمی نصابات میں مدتوں سے غزل پڑھا رہے ہیں اور پڑھنے والوں میں لڑکیاں لڑکے دونوں ہوتے ہیں، لیکن یہ خیال کسی کو نہیں آتا کہ غزل میں تذکیر و تانیث کی آویزشوں (Gender Conflicts) کے بھی پہلو ہو سکتے ہیں۔ مگر یہ بات بھی ہم پر واضح رہنی چاہیے کہ تانیثی مطالعات بھی علمباتی نوعیت کے ہیں اور فنی محاسن سے لطف اندوزی، یا ان کا تجزیہ، نہ تو تانیثی نقاد کا کوئی اہم سروکار ہے اور نہ کسی بھی ایسے نقاد کا جس کی اولین دلچسپی فن پارے میں ظاہر یا مخفی پیغام سے ہو۔ لیکن ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں تعبیر (اول) کی رو سے میر کی تاریخی اور تہذیبی شخصیت کو بیسویں صدی میں منتقل کر دیا گیا ہے، وہاں تعبیر (دوم) کی رو سے میر اپنے ملک، اپنی صدی، اور اپنی تہذیب میں قائم رہتے ہیں۔ یعنی تانیثی تصورات جادو کی چھڑی نہیں ہیں کہ فن پارے پر تانیثی تصورات کا اطلاق کر کے ہم اس کے داخلی خدو خال ہی بدل ڈالیں۔

Aurangzeb Qasmi Subject Specialist
G.H.S.S Qasmi Mardan

علمباتی قرأت کی مجبوریاں

ادبی تخلیقات کے مطالعے میں وجودیاتی مباحث کو مقدم رکھنے والوں کے سامنے حیص بیص یا مخمصے یعنی Dilemma کے کئی مواقع بھی آتے ہیں۔ میں نے اوپر شروع میں لکھا ہے کہ علمباتی نتائج کی نوعیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ انھیں فن پارے کی فنی حیثیت سے سروکار بہت کم ہوتا ہے۔ لیکن علمباتی بیانات میں کچھ ایسا چٹخارا بھی ہوتا ہے کہ کم ہی نقاد اس کی چینک سے بچ سکے ہیں۔ عمومی علمباتی نتائج نکالنے کی گنجائش ان فن پاروں میں زیادہ ہوتی ہے جن میں بیانیہ کا عنصر معتد بہ ہو، یا غالب ہو۔ اور چونکہ تخلیقی ادب میں بیانیہ اکثر موجود ہوتا ہے لہذا علمباتی موشگافیاں نکالنے کے مواقع بھی قدم قدم پر مہیا رہتے ہیں، اور جب ہم افسانے یعنی فکشن کی تعبیر یا تنقید کرنے بیٹھتے ہیں تو ہمارا منحصر ہماری مجبوری

بن جاتا ہے۔

تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ بیان یہ چاہے جتنا بھی خیالی اور غیر واقعی ہو، اس کی تعبیر ہمیں دنیا کے حقیقی اور واقعی قضایا کی طرف کھینچتی ہوئی لے جاتی ہے۔ بیانے کو انسانی دنیا میں کچھ ایسا مرتبہ حاصل ہے کہ اسے پڑھتے وقت ہمیں بار بار پوچھنا پڑتا ہے کہ اس واقعے کی، اس منظر کی، اس کردار کی معنویت انسانی دنیا کے لحاظ سے کیا ہے؟ فلاں بات اس طرح کیوں انجام پذیر ہوئی، اس طرح کیوں نہ ہوئی؟ فلاں کردار نے فلاں قدم کیوں اٹھایا اور اس کے برخلاف کیوں نہ کیا؟ یہ کردار اس قدر دلکش ہوتے ہوئے بھی ہمیں وثوق انگیز کیوں نہیں لگتا؟ یہ کردار اتنا برا ہوتے ہوئے بھی اتنا دلکش کیوں ہے؟ وغیرہ۔ لہذا فکشن کے معبر اور نقاد کی مجبوری ہے کہ وہ جس بھی فکشن پر اظہار خیال کرے اس کے سماجی یا سیاسی معنی کو بھی معرض بحث میں لائے۔ فکشن کی ایک بڑی قوت یہ ہے کہ وہ قاری کو انسانی اور دنیاوی سطح پر گرفت میں لے لیتا ہے۔ لہذا فکشن کی تعبیر کو علمیاقتی ہونا ہی پڑتا ہے۔

اسی معاملے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ فکشن کی رسائی شاعری اور ڈرامے سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ اس کی ایک مثال چارلس ڈکنس کے ناول ہیں۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ مصنف کی موت کے بعد اس کی مقبولیت میں کمی آ جاتی ہے۔ ڈکنس کا انتقال ۱۸۷۰ء میں ہوا۔ اس کے بعد صرف بارہ سال میں، یعنی ۱۸۸۲ء تک ڈکنس کے ناولوں کے بیالیس لاکھ چالیس ہزار نسخے فروخت ہوئے۔ اس زمانے میں ٹینیسن (Tennyson) زندہ تھا اور اپنی شہرت کی معراج کمال پر تھا، لیکن کتابوں کی فروخت اور کتابوں کی آمدنی کے باب میں ڈکنس نے پس مرگ بھی ٹینیسن کو بہت پیچھے چھوڑ دیا تھا۔ اور ابھی تو بہترین فروش (bestseller) کا دور آنا باقی تھا۔ اندازہ لگایا گیا ہے کہ ۱۹۲۸ء آتے آتے جاسوسی اور سنسنی خیز ناول و افسانہ نگار ایڈگر والیس (Edgar Wallace) کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ انگریزی میں شائع ہونے اور فروخت ہونے والی کتابوں سے انجیل کو منہا کر دیا جائے تو بقیہ کتابوں میں ہر چوتھی کتاب ایڈگر والیس کی تھی۔ اور یہ بات اب صرف سنسنی خیز فکشن تک محدود نہیں۔ اب تو انعامات کا زمانہ ہے۔ کسی ناول کو کوئی بڑا انعام مثلاً مین بوکر انعام (Man Booker Prize) یا بین الاقوامی مین بوکر انعام (International Man Booker Prize) یا پولٹزر انعام (Pulitzer Prize) مل جائے تو اس کی فروخت لاکھوں تک پہنچ جاتی ہے۔ نوبیل انعام کی تو بات ہی کیا ہے۔ ہم ہندوستانی، اور خاص کر اردو والے، ایسی مقبولیت کا تصور نہیں کر سکتے۔ لیکن یہ تو ہم بھی دیکھ سکتے ہیں کہ اردو معاشرے میں عمومی طور پر قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، اور عبد اللہ حسین کا نفوذ ان کے معاصر شعرا سے بڑھ کر ہے۔ اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ منٹو کا کلیات آج سرحد کے دونوں

طرف سرحد کے دونوں طرف کے شعرا کے کلیات سے زیادہ فروخت ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں، شاعری کے مقابلے میں جلد ترجمہ ہو سکنے کے باعث فکشن کی رسائی جلد از جلد اپنی اصل زبان کے حلقوں سے آگے تک بھی ہو جاتی ہے۔

پڑھنے والوں کے مختلف حلقوں میں بہت زیادہ اور بہت دور تک پھیلنے کی صلاحیت رکھنے کے باعث فکشن میں بیان کردہ واقعات، صورت حالات، اور کردار فوری سطح پر متوجہ اور براہِ نگیخت کرتے ہیں اور پڑھنے والے ان کے بارے میں گفتگو بھی فوری سطح پر کرتے ہیں۔ اب فکشن صرف چند ”پڑھے لکھوں“ کی ملکیت نہیں رہ گیا ہے۔ یہ ہمارا مسئلہ ہے کہ علمِیاتی سطح پر کلام کرتے وقت بیانیہ فن پارے کے فنی، وجودیاتی نکات سے اپنی وفاداری بھی قائم رکھیں تاکہ فن پارے کا پورا حق ادا ہو سکے۔ میں یہاں دو بہت مشہور افسانوں پر مختصر تبصرہ کر کے بات ختم کر دوں گا۔

بڑے گھر کی بیٹی، چھوٹا کردار

”چھوٹا کردار“ کہنے سے میرا مطلب یہ نہیں کہ پریم چند نے اسے چھوٹی طبیعت یا قابلِ اعتراض طینت کا حامل دکھایا ہے۔ ”چھوٹا کردار“ کہنے کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار کی نظر میں گھر کے اندر عموماً، اور سسرال میں یقیناً، عورت کا مرتبہ یہی ہے کہ وہ چھوٹی بن کے رہے۔ بڑے گھر کی بیٹی کی بڑائی اسی میں ہے کہ وہ سب سے دب کر رہے، مار کھائے لیکن پھر بھی دب کر رہے۔ آنندی کو اس کا دیور ذرا سی بات پر جھلا کر کھڑاؤں کھینچ مارتا ہے۔ پہلے تو جب آنندی نے اس کے طعنے کا جواب ترکی بہ ترکی دیا تو دیور نے ”تھالی اٹھا کر پلک دی اور بولا، ’جی چاہتا ہے تالو سے زبان کھینچ لوں۔‘“ جب آنندی نے کچھ اور جواب دیا تو:

اب نو جوان اجدٹھا کر سے ضبط نہ ہو سکا۔ اس کی بیوی ایک معمولی زمیندار کی بیٹی تھی۔ جب جی چاہتا تھا اس پر ہاتھ صاف کر لیا کرتا تھا۔ کھڑاؤں اٹھا، آنندی کی طرف زور سے پھینکا۔ اور بولا، ”جس کے گمان پر پھولی ہوئی ہوا سے بھی دیکھوں گا اور تمہیں بھی۔“

آنندی نے ہاتھ سے کھڑاؤں روکا۔ سرخ گیا مگر انگلی میں سخت چوٹ آئی ... آنندی خون کا گھونٹ پی کر رہ گئی۔

اس مخمضے کا انفصال یوں ہوتا ہے کہ آنندی اپنے شوہر سے دیور کی شکایت کرتی ہے تو شوہر اپنا گھرا لگ کرنے کا تہیہ کر لیتا ہے۔ ادھر دیور بھی بڑے بھائی کی خفگی سے متاثر ہو کر گھر چھوڑنے پر آمادہ ہو جاتا

ہے۔ آنندی منت سماجت کر کے دونوں کا میل کرا دیتی ہے۔ افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے:

”بہنی ماہو سنگھ باہر سے آرہے تھے۔ دونوں بھائیوں کو گلے ملنے دیکھ کر خوش ہو گئے اور بول اٹھے:
”بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں۔ بگڑتا ہوا کام بنا لیتی ہیں۔“ گاؤں میں جس نے یہ واقعہ
سنا، ان الفاظ میں آنندی کی فیاضی کی داد دی، ”بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں۔“

’بڑا مزہ اس ملاپ میں ہے جو صلح ہو جائے جنگ ہو کر‘ کی گلابی گرم مسرت کے جوش میں نہ تو افسانہ
نگار، اور نہ افسانے کا کوئی کردار یہ بتانے کی ضرورت سمجھتا ہے کہ کیا بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی
ہیں کہ وہ سسرال میں باورچنوں کی طرح کھانا پکاتی ہیں، دیور کے طعن و تعریض سہتی ہیں، دیور کی مار
کھاتی ہیں اور سر کے بجائے انگلی نشانہ ہو تو خدا کا شکر بھیجتی ہیں؟ کیا بدسلوکی پر انھیں آزر دہ ہونے کا
حق نہیں کیونکہ ان کے ساتھ جو بھی سلوک ہو اسے بد نہیں کہا جاسکتا؟ افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے کہ:

”ٹھا کر صاحب لڑکے کا غصہ دھیمہ کرنا چاہتے تھے مگر یہ تسلیم کرنے کو تیار نہ تھے کہ لال بہاری سے
کوئی گستاخی یا بے رحمی وقوع میں آئی۔“

لڑکے کا غصہ دھیمہ کرنے کی کوشش تو مناسب تھی کیونکہ لڑکا لڑکا ہی ہے۔ لیکن باہر کی آئی ہوئی لڑکی کا
دل رکھنے اور اسے غیریت کا احساس نہ ہونے دینے کی خاطر کوئی دلجوئی کا کلمہ جھوٹے منہ بھی کہنے کی
ضرورت نہیں تھی۔ بڑے گھر کی بیٹیاں وہی بہویں کہلائیں گی جو اپنی توہین اور اپنے اوپر تشدد کو گھول
کر پی جائیں۔ افسانہ نگار اسے آنندی کی ”فیاضی“ سے تعبیر کرتا ہے۔

افسانہ نگار، یا اس کا کوئی کردار، ہمیں یہ بھی نہیں بتاتا کہ اگر بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی
ہیں جیسی کہ بیان ہوئیں، تو ایسا کیوں ہے؟ ممکن ہے افسانہ نگار کی نظر میں یہ ایک کائناتی حقیقت ہو
کہ بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں یا انھیں ایسی ہی ہونا چاہیے جیسی کہ وہ اس کے افسانے میں
نظر آتی ہیں۔ یا ممکن ہے افسانہ نگار کا خیال کچھ اور ہو، لیکن اس نے بڑے گھر کی بیٹی کا متذکرہ بالا
روپ یہ سمجھ کر پیش کیا ہو کہ میرے قاری اسی روپ کو پسند کریں گے۔

مندرجہ بالا نتائج تک پہنچنے کے لیے ہمیں تانیث خیالات کا حامل ہونا ضروری نہیں۔ کوئی بھی
بشر دوست، منصفی میں یقین رکھنے والی قرأت ہمیں انھیں نتیجوں تک لے جائے گی۔ یہ ضرور ہے کہ
تانیثی تصورات پر کوئی بنیادی کتاب مثلاً کیٹ ملٹ (Kate Millet) کی کتاب (Sexual Politics)،
اور وہ بھی نہ سہی تو ورجینیا وولف (Virginia Woolf) کی چھوٹی سی کتاب *A Room with a View*
پڑھ لیے جانے کے بعد ہماری توجہ پدری سماج کے بعض بالکل سامنے کے پہلوؤں کی طرف ذرا

فوری طور پر منعطف ہونے لگی ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اگرچہ یہ تجزیہ ہمیں افسانے کی خوبی یا خرابی کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا لیکن ہم اسے خراب ہی افسانہ کہتے ہیں، کیونکہ ہمیں یہ بات ناگوار گذرتی ہے کہ افسانہ نگار نے عورت ذات کی بڑائی اس بات پر محمول رکھی ہے کہ وہ اپنے وجود کو مرد کے استبداد کا محکوم رکھے۔ معلوم ہوا کہ افسانہ (یا بیانیہ) فنی اعتبار سے اچھا، یا برا، جیسا بھی ہو، اگر وہ ہمارے معتقدات اور سیاسی اور سماجی خیالات کو مطمئن نہیں کرتا تو پھر ہم اسے ناپسند ہی کریں گے۔ یہ الگ بات ہے کہ میں ”بڑے گھر کی بیٹی“ کو پریم چند کے خراب افسانوں میں شمار کرتا ہوں اور میرے پاس اس کے لیے جو دلائل ہیں وہ سراسر ادبی ہیں۔ ان کی تفصیل میں جانا فی الوقت غیر ضروری ہے، لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ اس افسانے کے وجود یا قی پھلوؤں سے بحث اس کے علمیاتی پہلو پر موخر ٹھہرتی ہے۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ چونکہ مندرجہ بالا تجزیے میں تانیثیت کی ہلکی سی بو ہے لہذا اس طریق کار کو ترک کر کے کسی اور تنقیدی نظریے یا کسی اور فکری نظام کی رو سے بھی ہمیں دیکھنا چاہیے کہ افسانہ کیسا ہے۔ ممکن ہے تب جو نتائج نکلیں وہ وہ کچھ اور ہوں۔

”بڑے گھر کی بیٹی“ کا جو تجزیہ ابھی پیش کیا گیا تھا اسے آپ تانیثی کہیں یا ”ثقافتی مطالعات“ کی مثال کہہ لیں، زیر بحث افسانے کی حد تک بات ایک ہی رہے گی۔ ”ثقافتی مطالعات“ کو انگلستان میں Culture Studies کہتے ہیں۔ ریمنڈ ولیمز (Raymond Williams) نے مارکس کا لحاظ رکھتے ہوئے اس طریق کار کو Cultural Materialism (ثقافتی مادہ پرستی) کہا تھا۔ یہ نام اب بھی انگلستان میں کہیں کہیں سنا جاسکتا ہے۔ امریکہ کے محاورے میں اسی کو New Historicism (نئی تاریخیت) کہہ سکتے ہیں۔ یہ سب ایک ہی طریق کار کے ذرا ذرا مختلف پہلو ہیں۔ تانیثی تنقید کا بھی طریق کار یہاں اکثر چل جاتا ہے۔ لیکن Cultural Materialism کو ایک طرح کا ڈھیلا ڈھالا ترقی پسند ماڈل کہیں تو اس میں تانیثیت کی گنجائش نہ نکلے گی۔ بہر حال، ثقافتی مطالعات کہیں یا کچھ اور نام دیں، ان سب کا سروکار فن پارے کے علمیاتی پہلوؤں ہی سے ہوتا ہے۔ ان میں سے بعض لوگ تو صاف صاف کہتے ہیں کہ ہمارے حساب سے ”اعلیٰ“ (High) تحریریں، ہر دل عزیز یا کم رتبہ تحریریں، سب برابر ہیں کیونکہ ہمارا مطلب تو ان ثقافتی وغیرہ تصورات سے ہے جو کسی متن میں ہیں یا ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔ لہذا یہ بات (جو میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں) ملحوظ رہے کہ فن پارے یا متن کی وجودیات سے بحث ہو تو جو نتیجہ نکلے گا وہ صرف اس پارے پر صادق آئے گا۔ لیکن فن پارے یا متن کی علمیاتی سے بحث ہو تو نتیجہ عمومی ہوں گے اور عموماً ایک ہی سے نکلیں گے۔ فرق صرف تفصیل اور

جزئیات کا ہوگا۔

بہر حال، اگر ثقافتی مادہ پرستی/ مطالعات کے نقطہ نظر سے ”بڑے گھر کی بیٹی“ کو پڑھیں تو پہلی بات یہ سمجھ میں آتی ہے کہ اس افسانے میں اقتدار اور دباؤ کا ایک ہی ماڈل نہیں ہے۔ یعنی عورت اور مرد کے درمیان اقتداری رشتے کے علاوہ اس افسانے میں اور کئی طرح کے اقتداری رشتے ہیں۔ مندرجہ ذیل پر غور کریں:

(۱) افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے: ”آنندی رونے لگی، جیسے عورتوں کا قاعدہ ہے، کیونکہ آنسو ان کی پلکوں پر رہتا ہے۔ عورت کے آنسو مرد کے غصے پر روغن کا کام کرتے ہیں۔“ یہاں افسانہ نگار ہمیں مطلع کرنا چاہتا ہے کہ عورت کے پاس بھی اقتدار اور دباؤ کا ایک ہتھیار ہے، یعنی اس کے آنسو۔ لیکن یہ آنسو مرد کے غصے کو بڑھانے کا کام تو کرتے ہیں، خود عورت کے لیے شاید کوئی مثبت نتیجہ نہیں فراہم کر سکتے۔

(۲) بوڑھا ٹھا کر کہتا ہے، ”عورتیں اسی طرح گھر کو تباہ کر دیتی ہیں۔ ان کا مزاج بڑھانا اچھی بات نہیں... لال بہاری تمھارا بھائی ہے۔ اس سے جب بھی بھول چوک ہو، تم اس کے کان پکڑو، مگر...“ یہاں ”مگر...“ کے معنی ہیں کہ بیوی کی خاطر بھائی کو نیچا دکھانا غیر مناسب ہے۔ اقتدار کا دوسرا مرکز آنندی کے شوہر کا باپ ہے، لیکن اس کا اقتدار دونوں بیٹوں کی وجہ سے ہے۔ یعنی مرد سے مرد کو اقتدار ہوتا ہے۔

(۳) افسانہ نگار ہمیں مطلع کرتا ہے کہ گاؤں میں یہ خبر پھیلی کہ بھائی بھائی میں جھگڑا ہوا ہے تو عورتوں کا دل بھی خوش ہوا اور گاؤں کے مرد بھی پھولے نہ سمائے۔ گاؤں کے سماج میں کئی ایسے تھے جنھیں کسی کی بدنامی پر مسرت ہوتی تھی۔ کئی ایسے تھے جو بوڑھے ٹھا کر اور اس کے لڑکوں سے جلتے تھے۔ کئی ایسے بھی تھے جو اس بات پر خفا تھے کہ بوڑھا ٹھا کر اپنے بڑے بیٹے کی مرضی کے خلاف کوئی کام نہیں کرتا۔ یہ پورا سماج بھی ایک اقتداری طبقہ تھا کیونکہ ٹھا کر کو یہ خیال رکھنا پڑتا تھا کہ کوئی ایسی بات نہ ہو جائے جس سے مجھے گاؤں والوں کے سامنے شرمندہ ہونا پڑے۔ یہ صرف ”چھوٹی سی دنیا“ کا معاملہ نہ تھا، اور یہ معاملہ صرف ایک گاؤں پر محدود نہ تھا۔ افسانہ نگار ہمیں اس افسانے کے ذریعہ اوائل بیسویں صدی کے دیہاتی سماج کے اقتداری ڈھانچے سے روشناس کراتا ہے۔

اس تیسرے نکتے کو ہم ”نئی تاریخت“ سے بھی مستفاد کہہ سکتے ہیں۔ ”نئی تاریخت“ کے بنیادی نکتے صرف دو ہیں۔ اول یہ کہ کسی فن پارے کا مصنف اپنے زمانے کے اقتداردار طبقے کے

خلاف کوئی موقف اختیار کرتا نظر آتا ہے کہ نہیں؟ یعنی کیا مصنف اپنے زمانے کی سرمایہ دار اور غیر انقلاب پسند طاقتوں کی رایوں کا محکوم تھا یا اپنی آزاد رائے بھی رکھتا تھا؟ اور دوسرا یہ کہ کیا مصنف نے یہ رویہ شعوری طور پر اختیار کیا ہے، یا مصنف کے ارادے بغیر یہ رویہ اس کے فن پارے میں جھلکتا ہے؟ لہذا ”نئی تاریخیت“ کسی فن پارے کو اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصورات کا حامل قرار دینا چاہتی ہے۔ پریم چند کا زیر بحث افسانہ پہلی بار ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا، یہ اطلاع بھی ”نئی تاریخیت“ کے لیے اہمیت رکھتی ہے کیونکہ اسی کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ بیسویں صدی کے اوائل میں ہندوستانی گاؤں کے سماج کے اقتداری رشتوں، اور عورت مرد کے دو طبقوں کے درمیان اقتداری رشتوں کے بارے میں پریم چند بہت محتاط طور پر، لیکن بے شک یہی کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ وہ اس اقتداری ڈھانچے کے قائم رہنے کے حق میں ہیں جو اس وقت موجود تھا۔

لہذا ”نئی تاریخیت“ کی بھی رو سے ہمارے نتائج فنی معیار سے افسانے کی بھلائی برائی کے بارے میں نہیں، بلکہ افسانے میں مضمرا یا ظاہر سماجی سیاسی تصورات سے متعلق ہیں۔ اور افسانے کے بارے میں ہمارا منفی فیصلہ انھیں علمیا تی بنیادوں پر قائم ہوا ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند نقاد ہو یا تانثی نقاد، یا ثقافتی مادہ پرستی اور/یا ”نئی تاریخیت“ کا حامی نقاد ہو، ان سب کی نظر وہی تحریر فنی طور پر کامیاب ٹھہرے گی جس میں انھیں تصورات کا واضح یا مضمرا اظہار ہو جنھیں نقاد درست اور لائق اظہار سمجھتا ہو۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لیے ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے بارے میں مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے:

(۱) اس افسانے میں ہمیں بتایا گیا ہے کہ پیداواری رشتوں اور دولت کی بنیادوں پر قائم سماج میں سب سے زیادہ کمزور وہ ہوتا ہے جو دولت اور اشیا کی پیداوار میں کوئی دخل نہیں رکھتا۔ عورتیں چونکہ نہ تو دولت مند ہیں اور نہ ہی وہ کسی شے کی پیداوار میں عمل دخل رکھتی ہیں لہذا وہی سب سے کمزور ٹھہرتی ہیں۔

(۲) جس نظام کی بنیاد ذاتی ملکیت (Private Property)، وراثت میں ملی ہوئی جائیداد، اور دولت کی نامنصفانہ تقسیم پر قائم ہو، وہاں عمومی بے انصافی بھی عام ہوتی ہے۔ آنندی کے ساتھ جو بے انصافی ہوئی وہ اسی کی ایک مثال ہے۔

ظاہر ہے کہ افسانہ ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے بارے میں مندرجہ بالا اقوال کو ترقی پسند نقطہ نظر کا اظہار کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اب مندرجہ ذیل بیان پر غور کیجیے:

(۳) صاحب اقتدار طبقے کا سب سے بڑا ہتھیار خود وہ طبقہ ہے جس پر وہ اپنا اقتدار مسلط

کرتا ہے۔ وہ محکوم طبقے کو طاقت کے کھیل میں اپنا سہیم بنا لیتا ہے۔ یعنی وہ محکوم طبقے کو یقین دلاتا ہے کہ تمہاری بھلائی محکوم ہی میں ہے اور تم دراصل محکوم کی زندگی ہی میں پھلتے پھولتے ہو۔ زیر بحث افسانے کی آنندی کا کردار اسی طریق کار کی مثال ہے۔ وہ سسرال میں دکھ اٹھاتی اور ذلیل ہوتی ہے لیکن بالآخر محکوم ہی کو اختیار، بلکہ پسند کرتی ہے۔

مندرجہ بالا تجزیہ تھوڑا بہت ترقی پسندانہ معلوم ہوتا ہے لیکن یہ دراصل ترقی پسند نظریے سے ایک بالکل مختلف، بلکہ متضاد نظریے کی روشنی میں مرتب کیا گیا ہے جسے ہم پس نوآبادیاتی (Post-colonial) نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ اس تجزیے کی عملی تصدیق کے لیے آپ ہندوستان میں انگریزی راج کے زمانے کی مثالیں باسانی پیش کر سکتے ہیں۔

اوپر ہم نے پریم چند کے افسانے ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے جتنے تجزیے پیش کیے ہیں انھیں تھوڑی بہت ترمیم کے بعد راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ”گرہن“ پر بھی جاری کیا جاسکتا ہے۔

”گرہن“، اردو کا ”مظلوم“ افسانہ

”گرہن“ کو ”مظلوم“ افسانے کا خطاب وارث علوی نے عطا کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ فاروقی نے بیدی کے بارے میں ”گرہن“ کے حوالے سے کہا ہے کہ بیدی اپنے عورت کرداروں کو پست اور پس ماندہ اور دکھ اٹھاتا ہوا ہی دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ وارث علوی کا خیال ہے کہ اس بات سے قطع نظر کہ آیا واقعی بیدی اپنے عورت کرداروں کے ساتھ برا سلوک کرتے ہیں، فاروقی نے اس ضمن میں ”گرہن“ کا ذکر کر کے خود گرہن کے ساتھ ظلم کیا ہے۔

فی الحال میں اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ بیدی کا رویہ عورت کرداروں کے بارے میں کیا واقعی ایسا ہے جیسا میں سمجھا ہوں، اور نہ اس بات کو اٹھاؤں گا کہ ”گرہن“ عورتوں کے بارے میں درحقیقت کیا کہتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ یہ رائے جو ہم دونوں نے ”گرہن“ کے بارے میں قائم کی ہے، افسانے کی فنی خرابیوں کے بارے میں قاری کو کچھ نہیں بتاتی۔ میں نے اتنا ضرور کہا ہے کہ ”زبان و اسلوب کی غیر معمولی خوبصورتی کے باعث ”گرہن“ نہایت اثر انگیز افسانہ ہے۔ ورنہ میں اسے بیدی کے ناکام افسانوں میں رکھتا۔“ اس میں کوئی شک نہیں کہ ”گرہن“ کا بیانیہ اس قدر پُر قوت ہے کہ اس کی خرابیاں جلد نظر نہیں آتیں۔ ایک حد تک یہی بات ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ ”گرہن“ کا فنی مرتبہ ”بڑے گھر کی بیٹی“ سے بلند تر ہے۔ لیکن اس وقت معاملہ زیر بحث یہ ہے کہ افسانے کی تعبیر ہمیں بار بار علمیاقتی بیانات کی طرف لے جاتی ہے۔ ”گرہن“ کے مافیہ

کے بارے میں ہمیں آل احمد سرور سے بہتر بیان نہیں مل سکتا۔ سرور صاحب کہتے ہیں:

حمل کے دوران ساس کی بندشیں اور میاں کی ہوس ناک، ”گرہن“ کی ہیروئن کو میکے اور اس کی آسائش کے لیے اس طرح بے قرار کرتے ہیں کہ وہ گھر سے نکل کھڑی ہوتی ہے۔ مگر اس کی بستی کا ہی ایک آدمی اس کو اکیلا پا کر اس کی عصمت پر حملہ کرتا ہے اور وہ عین اس وقت جب چاند گرہن ہو رہا ہے، سمندر کی طرف ڈوبنے کے لیے بھاگتی ہے۔

بیدی کا یہ افسانہ اس بات کی اچھی مثال ہے کہ فن پارے کے بارے میں ہم دو ہی طرح کی باتیں کہہ سکتے ہیں۔ یا تو ہم اس کی فنی خصوصیتوں کی بات کریں، یا پھر اس میں بیان کردہ یا اس میں مضمر تصورات حیات و کائنات کے بارے میں بات کریں۔ پہلی طرح کی باتیں کچھ اس طرح کے اقوال پر مشتمل ہوں گی کہ افسانہ نگار نے اپنے مرکزی کردار ہولی کے دکھ، اس کے شوہر اور ساس کے ظلم اور ہولی کے مایکے کی خوشگواہی کا بیان نہایت پر قوت انداز میں کیا ہے۔ کم سے کم الفاظ میں ہولی کے دکھ درد کی تصویر ہمارے سامنے کھینچ دی گئی ہے۔ افسانے کی زبان استعارے کی قوت سے مملو ہے اور ہولی کی صورت حال کو دیومالائی تمثیل کے ذریعے اور بھی زیادہ موثر بنا دیا گیا ہے۔ افسانہ جب ختم ہوتا ہے تو ہمارا دل کچھ عجب طرح کے مانوس لیکن کچھ افسانوی سے درد اور خوف سے بھر جاتا ہے جس کی مثال اردو فکشن میں نہیں ملتی۔ ساتھ ساتھ ہم یہ بھی کہیں گے کہ افسانے کے ڈھانچے میں ایک بنیادی سقم یہ ہے کہ ہولی کو بالکل انفعالی (Passive) اور بے اثر (Ineffectual)، بلکہ ایک حد تک بے عقل دکھایا گیا ہے، لیکن اس کی کچھ وجہ نہیں بیان کی گئی، نہ اس کے لیے کوئی بنیاد قائم کی گئی۔ ہولی کے کیسے کچھ بھی نہیں ہوتا۔ وہ ہر مرد کے ہاتھ میں موم کی ناک جیسی ہے۔ افسانہ نگار نے اس بات کی کوئی وثوق انگیز وجہ نہیں بتائی کہ ہولی کیوں اپنے گاؤں والے کی بات مان کر اسٹیر چھوڑ دیتی ہے اور کیوں اس کے ساتھ جا کر سرائے میں رات کی رات آرام کرنے چلی جاتی ہے۔ اس کو یہ بھی خیال نہیں آتا کہ رات بھر سرائے میں، یا کہیں بھی ٹھہر جانے سے اس بات کا امکان بہت زیادہ بڑھ جاتا ہے کہ اس کے سسرال والے اسے ڈھونڈ نکالیں اور پکڑ کر سسرال واپس لے جائیں۔

افسانے کے پلاٹ میں یہ خرابی دو حال سے خالی نہیں ہو سکتی۔ یا تو بیدی کی فنی گرفت ناکام ہے، یا پھر بیدی شاید یہ سمجھتے ہیں کہ عورتوں کی مظلومیت ثابت کرنے کا ایک ہی راستہ ہے کہ انھیں سادہ لوح، ارادے اور قوت عمل و فیصلہ سے بالکل عاری ظاہر کیا جائے۔ دوسرے حال میں ناکامی افسانے کی نہیں بلکہ افسانہ نگار کی ثابت ہوتی ہے کہ صنفی آویزش (Gender Conflict) کے بارے میں اس کے خیالات غیر ترقی یافتہ اور رجعت پسند ہیں۔

یہاں پہنچ کر ہماری تعبیر آپ سے آپ علمیاتی تنقید کی دنیا میں داخل ہو جاتی ہے۔ یہاں وہ سب باتیں تھوڑے بہت رد و بدل کے بعد ”گرہن“ کے بارے میں کہی جاسکتی ہیں جو ہم نے گذشتہ صفحات میں ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے بارے میں کہی تھیں، بشرطیکہ ہم ان تصورات اور نظریات کے حامل ہوں جن کی بنا پر ہم نے ”بڑے گھر کی بیٹی“ کے بارے میں مذکورہ بالا اظہار خیال کیا تھا۔

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ادبی/وجودیاتی اور فلسفیانہ/علمیاتی بیانات میں سے کسی کو کسی پر بدیہی فوقیت حاصل نہیں، الا یہ کہ ہم یہ کہیں کہ ہم تو ادب کی صرف ادبی، فنی، وجودیاتی تعبیر ہی کو درست مانتے ہیں، باقی سے ہمیں کچھ لینا دینا نہیں۔ یا پھر ہم یہ کہیں کہ فلسفیانہ/علمیاتی تعبیریں ہمیں فن پارے کے بارے میں کچھ بتاتی تو ہیں، لیکن فن پارے کی تعیینِ قدر کے باب میں وہ بالکل خاموش یا ناکام رہتی ہیں، لہذا ہم ایسی تمام تعبیروں سے قطع نظر کریں گے۔ مشکل یہ ہے کہ ایسا کیا جائے تو بیانیے کے تحریری فن پاروں کے بارے گفتگو نہایت غیر دلچسپ ہو جائے گی۔ ہم پہلے دیکھ ہی چکے ہیں کہ بیانیے کی نوعیت ایسی ہے کہ وہ ہمیں کسی ایک فریق کو اپنا سمجھنے اور خود کو اس کے جنبہ دار کی حیثیت میں قبول کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ بیانیہ کا قاری غیر جانبدار نہیں ہو سکتا۔ ہم یا تو ہولی کے جانبدار ہوں گے یا اس کے شوہر اور ساس کے، یا اس نظام کے جس میں عورت پر ظلم ہوتا ہے۔ مشکل صرف وہاں پیش آتی ہے جہاں ہم فلسفیانہ علمیاتی بیان کو ادبی بیان کا بدل سمجھ لیتے ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ کوئی بھی قرأت ایسی ممکن ہے جو قاری کے تعصبات سے بالکل آزاد ہو۔ ہم اپنی قرأت کے نتائج بیان کرنے کے لیے کون سا طریق کار استعمال کریں، یا ہمارا عمل قرأت کس نظریے کی روشنی میں عمل میں لایا جائے، یہ خود ہی تعصباتی کارروائی ہے، کیونکہ ایک طریق کار یا ایک نظریے کو قبول کرنا دوسرے طریقوں یا نظریوں کو رد کرنے کا حکم رکھتا ہے۔ بنیادی بات صرف یہ ہے کہ جو بھی طریق کار اپنایا جائے ہمیں اس کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کے حدود کا بھی پورا پورا علم ہو اور ادب کو فلسفے کا بدل نہ سمجھ لیا جائے۔

بدلتا ہوا عالمی منظر نامہ اور اردو افسانہ

افسانہ عہد انقلاب میں پیدا ہوا۔ انقلاب فرانس کے برپا کردہ نئے سماجی اور سیاسی تصورات کا فروغ، پھر صنعتی انقلاب، یہی وہ زمانے تھے جب افسانہ منظر عام پر آیا۔ امریکہ میں انقلاب تو نہ آیا لیکن اس نے ایک جنگ آزادی ضرور لڑی، اور اس کے بعد طویل خانہ جنگی سے دوچار ہوا۔ امریکی جنگ آزادی میں یہ سبق پوشیدہ تھا کہ اقتدار اور دولت کی خاطر مغربی اقوام آپس میں بھی استحصال اور استبداد کا کھیل سکتی ہیں اور ایک مغربی قوم دوسری کا تسلط نہیں قبول کرتی۔ امریکی خانہ جنگی نے غلامی، آزادی، اقتصادی اور معاشی پیچیدگیوں کے ساتھ ساتھ انسانی اقدار کو بھی مرکز بحث میں لانے کا کام کیا۔ پیدائش کے وقت سے ہی افسانے کی زندگی انقلابات اور بنیادی تبدیلی لانے والے واقعات کے درمیان گزرتی رہی ہے۔ پہلی جنگ عظیم، انقلاب روس، برصغیر میں انگریزوں کی غلامی کے خلاف کشمکش، یہ وہ زمانے ہیں جن میں افسانے کے خال و خد واضح ہوئے اور اس کا رنگ روپ نکھرا۔ تمام مغربی افسانے میں ان مسائل و حقائق کے نشانات جھلکتے ہیں جو اٹھارہویں صدی کے اواخر سے لے کر بیسویں صدی کے اوائل تک بنی نوع انسان کو تردد میں مبتلا رکھتے رہے تھے۔

پہلی جنگ عظیم کے ختم ہوتے ہوتے افسانہ بطور صنف قائم ہو چکا تھا اور عہد انقلاب کی پیداوار ہونے کے سبب سے افسانے میں بطور صنف سخن اتنی قوت بہر حال پیدا ہو چکی تھی کہ وہ بدلتی ہوئی دنیا کے تکلیف دہ حقائق کا بھی اظہار کر سکے۔ اردو افسانہ گذشتہ صدی کے آغاز میں منظر عام پر آیا اور وجود میں آنے کے وقت سے ہی اس نے معاصر مسائل حیات، خاص کر جدوجہد آزادی، کو اپنے مرکزی سروکاروں میں رکھا۔ اور پھر اردو افسانے نے دو عالمی جنگوں کے نتیجے میں پیدا ہونے والے حالات اور خیالات کے مطابق اپنے سروکار بدل لیے۔ اردو افسانہ ایک طرح سے ان حقائق و روایات کا وارث تھا جنہوں نے مغربی ذہن کو جھنجھوڑ ڈالا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو افسانے میں شروع

ہی سے یہ طاقت رہی ہے کہ وہ مسائل کو بیان کر سکے اور بدلتی ہوئی دنیا کے اعتبار سے اپنے ذہنی تناظر کو بدل سکے۔

گذشتہ سو برس کے اردو افسانے کی ادبی حیثیت سے فی الحال بحث نہیں۔ اس پوری صدی کا بہت سارا اردو افسانہ ”حقیقت نگاری“، ”واقعیت“، ”سماجی [یا سوشلسٹ] حقیقت نگاری“ کے مایا جال میں محبوس رہا ہے۔ یہاں میری بحث صرف اس بات سے ہے کہ آیا اردو افسانے نے بدلے ہوئے، یا بدلتے ہوئے، حالات سے معاملہ کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے؟ میرا جواب ہے کہ ہاں، حاصل کی ہے، لیکن یہ اور بات ہے کہ ادبی معیاروں کو قائم رکھنا ہر جگہ ممکن نہیں ہوا ہے۔ بدلے ہوئے، یا بدلتے ہوئے، حالات کی تصویر کشی ہمارے افسانے میں اس حد تک ہے کہ گذشتہ صدی کے افسانوں کو مجموعی طور پر ہماری بیسویں صدی کی زندگی کا داخلی افسانہ کہا جاسکتا ہے۔

لیکن یہ صورت حال نئی صدی میں باقی نہیں رہی ہے۔ اس کی کئی وجہیں ممکن ہیں، لیکن بڑی وجہ میرے خیال میں یہ ہے کہ اب عالمی منظر میں جو تبدیلیاں آرہی ہیں وہ ایسی ہیں کہ ہمارا افسانہ نگار ابھی انھیں سمجھ ہی نہیں سکا ہے۔ محمد حسن عسکری نے پوچھا تھا کہ کیا ہمارے ادیب کے لیے ممکن ہے کہ وہ مغربی اصول ادب اور مغربی طرز فکر کو بالکل اختیار کر لے؟ پھر انھوں نے خود ہی جواب دیا تھا کہ یہ ممکن نہیں۔ لیکن، انھوں نے کہا، ہم اپنے کلاسیکی ادب کو بھی دوبارہ حاصل نہیں کر سکتے کیونکہ زمانہ بدل گیا ہے اور ہم اب اس سے بہت دور ہو چکے ہیں۔ عسکری صاحب کی بات میں صداقت بڑی حد تک تھی، لیکن افسانے کے لیے ممکن تھا کہ وہ مغربی طرز کو اختیار کر لے کیونکہ افسانہ بذات خود مغربی صنف سخن ہے اور اس نے خود کو ہمیشہ مغربی اقدار و اسالیب کی روشنی میں قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن عسکری صاحب ایسے زمانے میں لکھ رہے تھے جب عالم کاری (Globalization) کا نام بھی نہ سنا گیا تھا، جب New Middle East کے نام پر قوموں اور ملکوں کا خون نہیں کیا جا رہا تھا، اور اسلام کے بارے میں حسب ذیل طرح کی اصطلاحات کا وجود نہ تھا:

Islamism; Islamic Fascism; Islamic Terrorism; Islamic Bomb

اور The Clash of Civilizations جیسے چالو فقروں کی بنیاد پر قوموں کی تقدیر کا فیصلہ نہیں کیا جا رہا تھا۔ نفرت پر مبنی سیاسی تصورات نہ تھے۔ اس وقت تو زمانہ اتنا بدل گیا ہے کہ ہمارا ادیب موجودہ مسائل کے بارے میں صرف ٹی وی رپورٹ یا حد سے حد ستاویزی فلم ہی کی طرح سوچ سکتا ہے۔ ابھی تو ہم سب اپنے اپنے گھروں کو آرام دہ، اور مزید آرام دہ، بنانے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ ابھی ہم نے سمجھا ہی نہیں ہے کہ دنیا کس قدر بدل گئی ہے، اور کیوں بدل گئی ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، اس میں کوئی شک نہیں کہ بدلے ہوئے حالات سے معاملہ کرنا اردو افسانے کی روایت میں داخل ہے۔ لیکن یہ روایت شاید ابھی اتنی مضبوط نہیں ہوئی ہے کہ فوری حالات سے فوری معاملہ کرنے کی قوت رکھتی ہو۔ اردو افسانے کی یہ کمزوری اس وقت بھی سامنے آئی تھی جب تقسیم ملک کے فوراً پہلے اور پھر اس کے بعد دیر تک اور بڑے پیمانے پر مصائب اور قتال ظہور میں آئے۔ ان قیامت زار روز و شب کے بارے میں شاید ہی کوئی اچھا افسانہ فوری طور پر سامنے آیا ہو۔ ورنہ بھاری اکثریت ایسے افسانوں کی تھی جن میں خونریزی کے واقعات مشینی طور پر بیان کر دیے گئے تھے اور یہ بھی خیال رکھا گیا تھا کہ فریقین کو برابر کا خون آشام اور لئیرا ظاہر کیا جائے، کسی کو کسی پر ”فوقیت“ ہرگز نہ ہو۔

تقسیم کی لائی ہوئی تبدیلیوں نے سماج، سیاست، تہذیب، انسانی اقدار پر کیا اثر کیا؟ اس سوال کا جواب ہمیں کئی عمدہ افسانوں میں مل جائے گا۔ لیکن یہ افسانے تقسیم کے واقعات کے بہت بعد لکھے گئے، اور شاید وہ فوری طور پر لکھے بھی نہیں جاسکتے تھے۔ پاکستان کی حد تک ایک اور تقسیم عمل میں آئی، یہ جبر ہی سہی، لیکن وہاں کا افسانہ اس حادثے کو تخیلاتی سطح پر بمشکل ہی انگیز کر سکا۔ اس کی نفسیاتی اور تاریخی وجوہ تھیں۔ علاوہ ازیں، اس تقسیم کو بھی ایک سازش کا شاخسانہ سمجھا گیا جس میں تمام بڑی طاقتیں شریک تھیں۔ اصلیت جو بھی ہو، لیکن افسانہ نگاروں نے اس معاملے میں اعراض ہی بہتر سمجھا۔ ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ وہ سانحہ ابھی اتنا پرانا نہیں ہوا کہ اسے تخلیقی طور پر زندہ کیا جاسکے۔

مگر اب جو صورت حال ہے اس کی کوئی جھلک بھی برصغیر میں نہ ۱۹۴۷ء میں نظر آسکتی تھی اور نہ ۱۹۷۱ء میں۔ عالم کاری نے سب کچھ بدل دیا ہے۔ مشہور ماہر اقتصادیات جگدیش بھگوتی (کولمبیا یونیورسٹی) نے عالم کاری کے حق میں بہت سے دلائل دیے ہیں لیکن وہ بھی یہ تسلیم کرنے پر مجبور ہوا ہے کہ خارج کاری (Outsourcing) کا خوف، اور دساور کو کام کی نکاس (Export) کے باعث نوکریوں کے جاتے رہنے کا خوف، یا کارگاہ (Factory) کو کسی اور جگہ (ملک، خطہ، شہر) منتقل کر دیے جانے کا خوف، یہ تین خوف ایسے ہیں جن کی بنا پر ترقی یافتہ ملکوں کے بھی محنت کش اور طبقہ خدمت (Serving Class) کے لوگ اجرتوں میں اضافے کی مانگ اب پہلے کی طرح زور و شور سے نہیں کر سکتے ہیں۔ بھگوتی کا سروکار ترقی یافتہ ملکوں سے ہے۔ وہ عالم کاری کا دفاع کرے یا اس کی برکتوں کی فہرست بنائے، جو چاہے کرے۔ لیکن غیر ترقی یافتہ (Underdeveloped) اور ترقی پذیر (Developing) ملکوں میں بہت سے لوگوں کو گمان ہے کہ بدیسی سرمایہ کاری اچھی چیز ہے کیونکہ اپنے ملک میں دولت تو آتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ دولت ملک میں صرف چند آہنی کیسوں تک پہنچتی ہے، اور

دولت کا عطر تو کھینچ کر وہیں ترقی یافتہ ملک میں چلا جاتا ہے جہاں سے سرمایہ اور ٹکنالوجی آئے تھے۔ عام انسان کو صرف تھوڑا سا فائدہ ہوتا ہے جو فوراً ہی فیشن کی اشیا خریدنے کے شوق کی نذر ہو جاتا ہے۔ گڑھل کے شربت کی جگہ پیپسی اور کوکا کولا لے لیتے ہیں اور کرتے پا جامے کی جگہ جینس اور ٹی شرٹ آجاتی ہیں۔ ٹرانزسٹر ریڈیو کی جگہ کیبل ٹی وی گھروں میں لگ جاتا ہے۔ ملک کی بنیادی غربی میں کمی نہیں ہوتی۔ پھر زندگی کا طرز بدلنے لگتا ہے، فن اور فنکاری کی جگہ زندگی کے مرکز سے ہٹ کر حاشیے پر چلی جاتی ہے۔ اور جیسا کہ سید حسین نصر نے کہا ہے، پھر تیسری دنیا کے لوگ بھی مغربی دنیا کے لوگوں کی طرح زمینی وسائل کے استحصال اور ماحولیاتی آلودگی پیدا کرنے میں مصروف ہو جاتے ہیں۔

عالم کاری کے نتیجے میں وہی مغربی استعماری طاقتیں ملک میں دوبارہ داخلہ حاصل کر لیتی ہیں جنہیں ہم نے ابھی چند دہائی پہلے نکالا تھا۔ عالم کاری کے ذریعے سابق نو آبادیوں کا ایک بار پھر اقتصادی اور ثقافتی استحصال پہلے تو ممکن، پھر آسان ہو جاتا ہے۔ ادب کی سطح پر مابعد جدیدیت جیسے فیشن رائج کیے جانے کی کوشش ہوتی ہے، جن کا پہلا سبق یہ ہوتا ہے کہ معنی کا وجود نہیں اور اشیا میں کوئی مرکز نہیں۔ پھر بتایا جاتا ہے کہ مابعد جدیدیت ”کھلا ڈلا“ فلسفہ ہے۔ اس کا فلسفہ یہ ہے کہ کوئی فلسفہ نہیں، یا اگر فلسفہ ہے تو بے معنی ہے۔ اس طرح بنی نوع انسان کو ”حق“ کی جگہ ”موقع“ تلاش کرنے کی ترغیب ہوتی ہے۔ عالم کاری اپنے جلو میں نت نئے فیشن ہی نہیں لاتی، نت نئے خیالات بھی لاتی ہے۔ مثلاً ”نا کام ریاست“ (Failed State)، ”تہذیبوں کا ٹکراؤ“ (The Clash of Civilizations)، ”جنگ قبل از مبارزت“ (Preemptive War)، اور پھر ”دہشت کے خلاف جنگ“ (War on Terror)۔ کہا جاتا ہے کہ جہاں دہشت ہے وہاں نا کام ریاست بھی ہے اور جہاں نا کام ریاست ہے وہاں فوج اور پھر عالم کاری کی ضرورت ہے، جن کے ذریعے ہم ان نا کام ریاستوں میں کامیابی اور استحکام (Stability) اور سلامتی (Security) پیدا کریں گے۔ اور جہاں فوج کی ”ضرورت“ نہیں ہے وہاں براہ راست سرمایہ کاری اور عالم کاری عمل میں لائیں گے اور اس طرح ساری دنیا کو اپنی نو آبادی بنا لیں گے۔

آج کل بعض سنجیدہ حلقوں میں یہ سوال پوچھا جا رہا ہے کہ امریکہ کے روشن خیال دانشور اس وقت کہاں ہیں؟ اور کیا کر رہے ہیں؟ اگر وہ کہیں ہیں تو وہ برجیوں کے اوپر سر نکالنے کی ہمت کیوں نہیں کر رہے ہیں؟ کیا وجہ ہے کہ امریکہ کا صدر خود کو موید من اللہ کہہ کر فلسطین اور لبنان پر عرصہ حیات تنگ کرنے والوں کا آنکھ بند کر کے ساتھ دے رہا ہے، اور ساتھ ہی نہیں دے رہا ہے، ان کی

ہمت افزائی کر رہا ہے، لیکن امریکی روشن خیال دانشور خاموش ہیں، یا اگر لب کشائی کرتے ہیں تو بش کی تائید میں؟ کیا وجہ ہے کہ ساری دنیا میں سماجی نابرابری اور سیاسی جبر کے خلاف نبرد آرا روشن خیال دانشوروں کو عراق میں امریکی جھوٹ، استحصال، استعمار، اور ”تبدیل انتظام“ (Regime Change) کے بہانے بے حساب غیر انسانی ظلم، ان سب کی کوئی خبر نہیں؟ ایران کو روزانہ دھمکیاں ملتی ہیں کہ تیرا ایٹمی منصوبہ مجرمانہ ہے اور تجھ پر کبھی بھی حملہ ہو سکتا ہے۔ لیکن اسرائیل اور شمالی کوریا کے توپ خانوں میں بھرے ہوئے ایٹمی ہتھیار کسی کو نظر نہیں آرہے ہیں، ایسا کیوں ہے؟ افغانستان کو سوویت روس پہلے غلام بناتا ہے پھر وہاں کی آزادی کے علاوہ وہاں کی آبادی، تہذیب اور روایات کا بھی قلع قمع کرنے میں مصروف ہوتا ہے۔ اس وقت مغربی دانشور بہت واویلا کر رہے تھے لیکن ”بائیں بازو“ کے دانشور خاموش تھے۔ بلکہ وہ یہ بھی کہتے تھے کہ روس تو افغانستان کے بلاوے پر وہاں گیا ہے۔ گویا کسی ملک کی دعوت پر اس ملک میں مداخلت کرنے کے بعد آپ کو اس ملک میں ظلم، استحصال، استبداد، نسل کشی، سب کے لیے کھلی چھٹی مل جاتی ہے۔ لیکن اب جب ”دہشت کے خلاف جنگ“ کے جھنڈے تلے مغربی اقوام اور بالخصوص امریکہ اسی افغانستان میں تباہی مچا رہے ہیں اور اس وقت افغانستان کی سب سے بڑی دولت پوست کے کھیت ہیں، تو کیا وجہ ہے کہ مغربی دانشور مہربان ہو گئے ہیں اور ”بائیں بازو“ والوں کو بھی یارے سخن نہیں؟

ان سوالوں کا جواب سب کو معلوم ہے: ہم چپ ہیں کیونکہ جنگ اس وقت Islamo-fascism کے خلاف ہے اور اس جنگ میں ہر شے جائز ہے، ورنہ اعلیٰ تہذیب و تمدن، اعلیٰ انسانی اقدار، فرد کی آزادی، ان سب کا خاتمہ ہو جائے گا۔ حد یہ ہے کہ ابھی لندن ریویو آف بکس (London Review of Books) کے ایک شمارے میں ٹونی جوٹ (Tony Judt) نے کچھ ایسے ہی سوال پوچھے تو ایک امریکہ دوست انگریز دانشور نے جواب میں وہی فرمایا جو بیس پچیس سال پہلے بائیں بازو والے افغانستان کے تعلق سے کہتے تھے۔ ہمارے دانشور نے فرمایا کہ ”اگر سب نہیں تو زیادہ تر عراقی عوام امریکی حملے کے حق میں تھے۔“ وہ یہ بھی فرماتے ہیں کہ امریکی دانشور عراق پر حملے کی موافقت میں تھے کیونکہ اس کے نتیجے میں ”ذہنی طور پر مریض اور نسل کشی کے مجرم عراقی ڈکٹیٹر کے ہٹائے جانے“ کی توقع تھی۔ گویا وہ بھی بش کی اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ عراق اور افغانستان پر حملہ کرنے کا حکم مجھے خدا سے ملا تھا۔ یعنی امریکہ کو حق ہے کہ وہ جس ”انتظام“ حکومت کو پسند نہ کرے (= جسے اسرائیل کے لیے خطرہ سمجھے، یا جس سے یہ خطرہ محسوس کرے کہ وہ امریکہ میں پٹرولیم مصنوعات کی درآمد کی راہ میں خطرہ بن سکتا ہے) اس پر فوجی یلغار کرے اور وہاں قتل عام کا

بازار گرم کر دے۔

کیا امریکی دانشور اس بات سے بے خبر ہے کہ نام نہاد ”اسلامیاتی فاشزم“ Islamo-fascism کے خلاف جنگ دراصل ”نئے مشرق وسطیٰ“ (New Middle East) کی تخلیق، عربوں کو مشرق وسطیٰ سے بے دخل کرنے، اسرائیل کے لیے ماحول کو محفوظ بنانے، اور مغربی اقوام (خاص کر امریکہ) کے لیے تیل اور گیس کی بے حساب فراہمی کو یقینی بنانے کے لیے ہے؟ کیا وہ بے خبر ہے کہ ان تمام منصوبوں کا اصل اور آخری مقصد عالم کاری ہے، تاکہ تمام مشرقی اور جنوبی دنیا میں دولت پیدا ہو، مغربی دنیا اس سے متمتع ہو، اور صلے کے طور پر امریکی تہذیب کے تصورات اور سروکار مشرقی اور جنوبی دنیا میں فروغ پائیں؟

ہمارے زمانے کے مسائل یہ ہیں۔ امریکہ کے ایک مداح دانشور نے اسی *London Review of Books* میں معصومانہ لکھا ہے کہ کوئی بات نہیں، یہ وقت بھی جلد ہی گزر جائے گا۔ بش اور بلیئر دونوں اقتدار سے خالی ہو جائیں گے اور صاحبان اقتدار کی اگلی نسل زیادہ سمجھ دار ثابت ہوگی۔ شاید ایسا ہی ہو۔ لیکن اس وقت تک تو تیسری دنیا، بلکہ پہلی دنیا پر بھی، قیامت گذر چکی ہوگی۔ اور بہر حال، اس وقت ہمارا افسانہ نگار بظاہر تو ان مسائل سے اتنا ہی بے خبر نظر آتا ہے جتنا امریکی دانشور یا امریکہ کے پٹھو دانشور۔

ہمارا افسانہ اب تک ہر زمانے میں خود کو حساس اور جرأت مند ثابت کرتا رہا ہے۔ کیا آج کا ہمارا افسانہ اس روایت کو قائم رکھ سکے گا؟ کیا ہمارا معاصر افسانہ اخباری واقعہ نگاری اور فارمولہ نگاری سے آگے جاسکے گا؟

یہ مضمون اس وقت لکھا گیا تھا جب امریکہ پر جارج بش کی حکومت تھی۔ اب کوئی ایک سال سے وہاں کی فضا کچھ بدلی ہے۔ نئے صدر سے دنیا کے لوگوں کو بہت توقعات ہیں۔ لیکن کم لوگ یہ بات جانتے ہیں کہ نئی حکومت کے خلاف امریکہ کا نہایت موثر اور قدامت پرست طبقہ ایک زبردست مہم چلا رہا ہے۔ اس مہم کے چلانے والے بڑے سرمایہ دار، اسلحہ ساز کارخانے، مذہبی تنگ نظری کے حامل ادارے، اور اسرائیل کے دوست ہیں۔ یہ لوگ اوہاما کو کھلے بندوں اسرائیل دشمن، ہٹلری اصولوں کا حامل، اور کمیونسٹ بتاتے ہیں۔ خود کئی امریکی مبصر یہ بات کہنے پر مجبور ہیں کہ اوہاما کے خلاف نفرت کی ایک مہم چل رہی ہے اور اس مہم کے پیچھے قدامت پرستی اور نسل پرستی دونوں ہیں۔ اوہاما بیچارہ اب تک کتنا کارگر ہو سکا ہے، اس سوال کا جواب اس بات سے مل جانا چاہیے کہ ان تھک

کوشش کے باوجود ابھی تک او با ما کی حکومت اسرائیل کو اپنے توسیعی اور غیر جمہوری، غیر انسانی موقف سے ایک قدم بھی پیچھے نہیں ہٹا سکی ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں کو ان نئے حقائق کی خبر بہت کم ہے، بلکہ شاید نہیں بھی ہے۔ ہمارے افسانہ نگاروں کے موضوعات وہی ہیں جو اخباروں اور ٹی وی نے عام کیے ہیں: سیاست دانوں کی بے ایمانیاں، بد اخلاقیات اور دیانت سے محرومی؛ عورتوں کا حال زبوں؛ ”دہشت گردی“ اور ”دہشت گردی سے جنگ“ کے نام پر اقلیتوں پر ظلم، وغیرہ۔ ایسا نہیں کہ یہ موضوعات اہم نہیں ہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ ان موضوعات کو افسانے میں بیان کر کے ہم ملک و قوم کی خدمت نہیں کر رہے ہیں۔ مشکل بس یہ ہے کہ ادب کی خدمت کے تقاضے صرف ”حالاتِ حاضرہ“ کی اخباری شکل کو بیان کر دینے سے نہیں پورے ہوتے۔ افسانہ اگر ”حالاتِ حاضرہ“ کو تخیل کر کے نہیں بیان کرتا تو وہ افسانہ نہیں، اخباری رپورٹ ہے جس میں ”حقیقت“ ممکن ہے تھوڑی بہت ہو، لیکن معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ اخبار نویس کی دلچسپی انھیں باتوں تک محدود رہتی ہے جن میں زیادہ نہیں تو تھوڑا بہت عنصر ”سنسنی خیزی“ کا ہو۔ افسانے کا کام سنسنی پیدا کرنا نہیں؛ افسانے کا کام حقائقِ حیات میں معنی تلاش کرنے اور ہمیں معنی کی اس تلاش میں شریک کرنا ہے۔

گذشتہ چند صفحات میں جس عالمی منظر نامے کا ذکر کیا گیا ہے، اس کا بھی بیان اگر افسانے میں ممکن ہے تو تخیل کے ذریعے، اور واقعات کی تخلیق نو کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ آج کا افسانہ نگار اس کام میں بہت پس ماندہ ثابت ہو رہا ہے۔

افسانے کی حمایت میں (۴)

نومبر کا مہینہ، شام کا وقت، اور غضب کی دھند۔ یاد دہند نہیں، کہرا کیے۔ بہار میں کہا سا کہتے ہیں، مجھے خیال آیا۔ چلیے کہا سا ہی سہی، لیکن نومبر کی شام میں اتنا کہرا/کہا سا کسی نے دیکھا نہ ایسی دھند دیکھی۔ نہیں، دھند تو ہو سکتی ہے۔ ہلکی گلابی سردی، زمین سے لپٹ کر دھیرے بہتی ہوئی کچھ ٹھنڈی ہوا، چولھوں سے اٹھتا اور فضا میں الجھتا ہوا دھواں، تیز یا ست آتی جاتی گاڑیوں کی اڑائی ہوئی گرد، اور کہیں کہیں، کبھی کبھی، واپس لوٹتے ہوئے ریوڑوں کے قدموں کی دھول، یہ سب مل کر دھند پیدا کر ہی دیتی ہیں۔ کبھی کبھی تو کار چلانا مشکل ہو جاتا ہے۔ مگر یہ دیہات کہاں...؟ یہ تو شہر ہے۔ مگر کون سا شہر؟ میں سر شام انجان گڑھ سے سراے میراں کے لیے نکلا تھا۔ بمشکل پچاس کلومیٹر کا فاصلہ ہوگا۔ پچاس کلومیٹر میں کتنے میل ہوتے ہیں؟... میں میل اور سنگ میل کے زمانے کا آدمی ہوں، مینار میل بھی جانتا ہوں، یہ کلومیٹر میری سمجھ میں نہیں آتا۔ ہمیشہ بھول جاتا ہوں کہ ایک اعشاریہ چھ کلومیٹر برابر ایک میل ہوتا ہے۔ بھلا کون حساب لگا سکتا ہے کہ پچاس کلومیٹر میں کتنے میل ہوتے ہیں؟ تیس بتیس میل ہوں گے۔ میل کہہ دینے سے فاصلہ آسان تھوڑی ہو جاتا ہے۔ مگر یہ راستے میں شہر کہاں آچکا؟ انجان گڑھ بھی قصباتی، سراے میراں بھی قصباتی... خوش نوا مرغ گلستاں رند قصباتی ہے میاں... مجھے میر کا مصرع یاد آیا۔ نہیں، لاحول ولاقوۃ، میرا حافظہ ابھی سے جواب دے رہا ہے۔ میر نے ”قصباتی“ نہیں ”باغاتی“ کہا ہے۔ تو بھلا ”رند باغاتی“ کیا ہوا؟ وہ رنگین مزاج لوگ جو باغوں میں گھومتے پھرتے تھے؟

... نہیں احمق، ”باغات“ دراصل ایک محلہ تھا اصفہان میں۔ وہاں کے لوگ بڑے حسین مشہور تھے۔ ”ان صحبتوں میں آخر“ میں اسی مناسبت سے لمبیہ خانم کو اصفہان کے محلہ ”باغات“ میں آباد دکھایا گیا ہے۔ مگر یہ شہر تو اصفہان نہیں... یہ میں بار بار شہر کیوں کہہ رہا ہوں؟ یہ تو معمولی سی آبادی کا

گاؤں ہونا چاہیے۔ لیکن ابھی ایک دو میل... نہیں نہیں ایک دو یا تین کلومیٹر پہلے ایک بہت بڑے ہوائی اڈے کی روشنیاں نظر آئی تھیں۔ رن وے پر جھللاتی، بڑی بڑی روشنیوں سے چشمکیں کرتی ہوئی ٹھنڈی سبزی مائل نیلی روشنیاں، کنٹرول ٹاور سے پرواز کرتی ہوئی طاقتور سرچ لائٹیں، ہوائی اڈے کی چہار دیواری چکا چوندھ کرتے ہوئے چھوٹے چھوٹے سورجوں کی طرح تمازت بھرے سوڈیم چراغوں کی آغوش میں مشغولیت سے بھری ہوئی ٹرمینل کی عمارت... اجی کہاں کا قصہ لے بیٹھے ہو، ہوگا، کوئی ہوائی اڈا ہی ہوگا۔ اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ تم جہاں سے گذر رہے ہو وہ کوئی شہر ہی ہے۔ گذر رہے ہو؟ کون مسخرہ گذر رہا ہے؟ گاڑی بمشکل ہی آگے بڑھ رہی ہے، کہہ... کہا سا ہی اتنا ہے کہ بس۔ ہاتھ کو ہاتھ بھائی نہیں دیتا۔ کیا فضول محاورہ ہے۔ ہاتھ میں کون سی آنکھیں لگی ہوئی ہیں کہ دوسرا ہاتھ دکھائی دے؟ مگر زبان تمھاری محکوم نہیں، تم زبان کے محکوم ہو۔ اور وہ جو کہتے ہیں کہ زبان تو فلاں استاد کے گھر کی لونڈی ہے؟ ہونہ، تو ذرا اس لونڈی کی ادا کو ٹھیک کر دیں... حکم دے دیں کہ ہاتھ کو ہاتھ بھائی نہ دینا غیر منطقی اور غیر سائنسی ہے، اس لیے آج سے یہ محاورہ ہماری لونڈی کی زبان پر نہ آئے، نہیں تو... نہیں تو کیا؟ واجب القتل ہوگی؟ زبان کو قتل کر دو گے تو پھر تم بولو گے کیا؟ بھوک لگے گی تو روٹی کیسے مانگو گے...؟

مگر گاڑی آگے کیوں نہیں بڑھ رہی ہے؟ ظفر اقبال صاحب بھی عجب مسخرے تھے۔ کہہ گئے: گاڑی اتنی نہیں پرانی بھی... بات کیا ہے جو کھینچتی نہیں لوڈ۔ یہاں لوڈ کون سا ہے، یہاں تو میں اکیلی جان... اکیلی جان چوپایوں کے جنگل میں بھٹکتی ہے، خدا جانے کس کا مصرع ہے۔ مگر ہے بڑا ڈراؤنا۔ اب تو لوگ کاروں اور اسکوٹروں اور موٹر سائیکلوں کے جنگل میں بھٹکتے نہیں، صرف قتل ہوتے ہیں۔ اماں موٹر سائیکل کو ہم لوگ پھٹ پھٹا کہتے تھے، یا پھٹ پھٹی کہتے تھے۔ کیسے اچھے لفظ تھے۔ موٹر سائیکل کے لیے کئی زبانوں میں ایسے ہی لفظ ہیں۔ بعد میں موٹر سائیکل کہنے لگے، چلو اس میں بھی ایک شان تھی۔ مگر اب صرف بانک کہتے ہیں۔ ہم لوگوں کی باتیں چھوٹی کیوں ہوتی جا رہی ہیں؟ مگر یہ راستہ تو چھوٹا نہیں، لمبا ہوتا جا رہا ہے۔ پہلے زمانے میں شہروں کو کنکریٹ جنگل (concrete jungle) کہتے تھے۔ اب تو چلتا ہوا جنگل (rolling jungle) کہنا چاہیے، جیسے ہمارے یہاں ریگ رواں کا استعارہ یا مشاہدہ تھا، ایسے ریگستانوں کے لیے جہاں ریت ہر وقت اڑتی رہے، گویا آگے بڑھتی جا رہی ہو۔ ملا سابق کا کیا عمدہ شعر ہے:

نفس کے بیاسید از ہرزہ گردی

کہ منزل گہے نیست ریگ رواں را

یہ ملا سابق تھے کون؟ کوئی ہوں گے، سابق کے معنی ہیں آگے جانے والا۔ وہ تو آگے نکل گئے، یہاں میں مسبوق بلکہ مذبوح ہوا جا رہا ہوں۔ مگر دیکھیے استعارے میں کیا قوت ہے: کہ منزل گہے نیست ریگ رواں را۔ کس خوبی سے ہمارے جدید معاشرے پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ سڑکوں پر کھڑے ہونے کی جگہ نہیں ملتی اور جگہ مل بھی جائے تو فرصت کسے۔ موٹریں، بسیں، بانکیں، آٹو رکشے اس طرح پھرے ہوئے اندھا دھند بھاگتے رہتے ہیں گویا انھیں کہیں رکنا ہی نہ ہو۔

اندھا دھند۔ دھند؟ یہاں کی دھند کب ختم ہوگی؟ مجھے رات ڈھلے سرائے میراں ضرور پہنچنا ہے۔ اچانک سامنے سرخ نیلی روشنیاں نظر آرہی ہیں۔ دو سپاہی ہاتھ اٹھا کر راستہ روک رہے ہیں۔ میری جھنجھلاہٹ بڑھتی جا رہی ہے لیکن میں گاڑی کو سپاہیوں کے بالکل پاس لا کر روکتا ہوں۔ میں ابھی کچھ کہہ نہیں سکا ہوں کہ سپاہی بتاتا ہے، آگے راستہ بند ہے صاحب۔ کیوں؟ میں چیں بجیں ہو کر پوچھتا ہوں۔ اچانک باڑھ آجانے کے سبب آگے سڑک کئی گز دھنس گئی ہے اور دو تین سو گز جگہ جگہ سے کٹ گئی ہے۔ مرمت کا کام جاری ہے۔ اس میں تو گھنٹوں لگیں گے۔ مجھے جانے دو جمعدار صاحب، بہت ضروری کام ہے۔ راستہ بالکل نہیں ہے جناب۔ لیکن ایک سروس روڈ ہم بنا رہے ہیں، ایک دو گھنٹے میں بن جائے گی۔ اتنی دیر آپ ہمارے گیٹ ہاؤس میں ٹھہریے، وہ سامنے نظر آ رہا ہے۔ وہ ہاتھ سے اشارہ کرتا ہے، اسی ہاتھ سے جس میں وہ اے کے سینٹالیں تھامے ہوئے ہے۔ لال نیلی روشنی میں پھیلا ہوا ہاتھ اور اس کی توسیع بہت بھیانک معلوم ہو رہے ہیں۔

میں بائیں طرف دیکھتا ہوں۔ ایک دھندلی سی عمارت نظر آتی ہے جس کے پورٹیکو میں زرد کمزور بلب جل رہا ہے۔ سپاہی کا ہاتھ ابھی تک ویسا ہی سخت اور سیدھا اشارہ کر رہا ہے۔ گیٹ ہاؤس یا جیل خانہ؟ مگر بھلا مجھے کیوں قید کریں گے، میں تو ایک بالکل بے ضرر ادھیڑ عمر کا افسانہ نگار ہوں۔ اور... اور... یہ تو کچھ کسی افسانے کا آغاز معلوم ہوتا ہے۔ تو کیا میں میں نہیں ہوں، کسی افسانے کا کردار ہوں؟ افسانے کے کردار اور افسانوی کردار میں کیا فرق ہے؟

میں اپنی گاڑی پورٹیکو میں لے جانا چاہتا ہوں لیکن ایک اور سپاہی کہیں سے نکل کر آتا ہے اور اشارہ کرتا ہے کہ گاڑی یہیں کھڑی کر دی جائے۔ میں دل ہی دل میں دانت بھیجتا ہوں لیکن گاڑی کھڑی کر کے بظاہر نہایت لا پرواہی سے کمرے میں داخل ہو جاتا ہوں۔ وہاں کئی لوگ پہلے سے موجود ہیں، لیکن روشنی بہت کم ہے اس لیے کچھ سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ کتنے لوگ ہیں۔ کچھ پرانے زمانے کے ریلوے ویننگ روم جیسا سماں ہے۔ مگر یہ ماجرا کیا ہے کہ فوجیوں نے اچانک پہنچ کر سڑک بنانی شروع کر دی؟ یہاں تو ضلع حکام اور پولیس والے ہی کئی دن بعد ایسے موقعوں پر معائنے کے لیے

آتے ہیں اور فوج تو تب بلائی جاتی ہے جب معاملہ سول حکام کے قابو کے بالکل باہر ہو گیا ہو اور یہ فوجی لوگ اتنے شریف کب سے ہو گئے کہ راگیروں کے ٹھہرنے اور آرام کا انتظام کریں؟ ورنہ لوگ تو تین تین چار چار دن سڑک پر انتظار کرتے ہیں جب کہیں کسی راحت کی امید پیدا ہوتی ہے۔

میں سوچ رہا ہوں اس بات پر افسانہ ہو سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے؟ مگر نہیں، یہ افسانہ ابھی تو کچھ کہتا نہیں معلوم ہوتا۔ محض ایک اتفاقی اور بے معنی سا واقعہ ہے۔ نہیں ابھی نہیں۔ لیکن جب میں اس میں کوئی بامعنی انجام داخل کروں تب تو افسانہ بن جائے گا؟ اچھا مان لو میں اس میں یہ دکھاؤں کہ یہ لوگ فوجی نہیں اور نہ سڑک ہی آگے مخدوش ہے۔ یہ لوگ ڈاکو ہیں... نہیں، ڈاکو اتنی دیر تک انتظار نہیں کرتے، وہ تو لوٹ مار کر جلد از جلد رفو چکر ہو جاتے ہیں۔ اور یہ کچھ خاص دلچسپ بات بھی نہیں کہ ڈاکوؤں نے کچھ لوگوں کو... نہیں، ڈاکو ہی کیوں؟ اگر یہ علاقہ انتہا پسندوں کا ہوتا... ہاں، انتہا پسندوں نے گھات لگائی تھی، سڑک کے مسافروں کو گولی... مگر انتہا پسندوں نے ہم لوگوں کو مار بھی دیا تو کیا؟ افسانہ تو پھر بھی نہ بن سکے گا۔ افسانے میں تو ہر واقعے کے، یا کم از کم مرکزی واقعے کے، کچھ معنی ضروری ہیں۔ تو کیا یہ معنی کافی نہیں کہ کچھ انتہا پسندوں نے... انتہا پسندی بھی تو ایک معنی رکھتی ہے۔ لیکن کوئی معنی نہ رکھنا بھی تو معنی کی ایک قسم ہے؟ بھلا کا فکا کے افسانوں میں معنی ہیں کہ نہیں؟ ہیں، لیکن کیا معنی ہیں؟

تو کیا کا فکا کے افسانے ہم سے کچھ بھی نہیں کہتے؟ پتہ نہیں یہ نقاد بھی عجب شے ہیں۔ اب تک تو یہ کہا جاتا تھا کہ کا فکا کے افسانوں میں لگتا ہے کہ بہت کچھ ہو رہا ہے اور ایسا ہو رہا ہے جو معنی خیز اور اہم معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ ٹھیک سے نہیں معلوم ہوتا کہ کون سی بات اہم ہے اور کون سی بات زیب داستاں کے لیے... تو کیا افسانے میں کچھ زیب داستاں کے لیے بھی ہو سکتا ہے؟ ہو سکتا ہے کیا معنی، ہوتا ہی ہے۔ تو پھر افسانے میں معنی... اجی جو زیب داستاں کے لیے ہوتا ہے وہ بھی معنی کی تعمیر میں اپنا حصہ رکھتا ہے۔ بھلا وہ کیسے؟ پتہ نہیں، میں تو افسانہ نگار ہوں، گھٹیا ہی قسم کا سہی۔ یہ سب جاننا میرا کام نہیں میرا کام افسانہ لکھنا ہے۔ لیکن کا فکا... بھائی دنیا میں کا فکا ہی تو ایک افسانہ نگار ہی نہیں۔ مانا کہ اس کے افسانے میں بہت کچھ ہوتا رہتا ہے اور لگتا بھی ہے کہ یہ سب معنویت سے بھرا ہوا ہے۔ لیکن معنویت کھلتی نہیں۔ ہم صرف قیاس لگا سکتے ہیں۔ لیکن اب بعض نقاد کہنے لگے ہیں کہ کا فکا کے افسانے میں کچھ نہیں ہے۔ صرف اس کی نفسیاتی الجھنیں ہیں۔ ورنہ اسے انسان سے ہمدردی بھی نہیں۔

انسان سے ہمدردی، یہ ہوئی نہ بات۔ لہذا افسانے کا اولین کام ہے کہ وہ انسان کے تئیں ہمدرد نظر آئے۔ ل... لیکن کون سے انسان کے تئیں؟ ظالم کے تئیں ہمدردی رکھنا... نہیں نہیں، انسان

سے مطلب ہے عالم انسانی، اور عالم انسانی سے مطلب ہے اس عالم کے وہ فرد جو زندگی میں معنی تلاش کرنا چاہتے ہیں۔ زندگی میں معنی؟ زندگی میں معنی کی بات بعد میں کریں گے۔ ابھی جو واقعہ پیش آرہا ہے اور جس کے ہونے کا چشم دید گواہ میں ہوں، اس میں کوئی معنی، یا کچھ معنی ہیں کہ نہیں؟ پتہ نہیں... بھلا میں معنی کے چکر میں کہاں سے پڑ گیا۔ اچھا معنی نہ سہی، کسی افسانے میں کچھ تو ہونا چاہیے۔ ہاں یہ بات تو پتے کی ہے۔ تو شیخ امام بخش صاحب جس شعر کو پڑھ کر ملاقاتی کی سخن فہمی کا امتحان کرتے تھے اس میں کیا ہے؟ ٹوٹی دریا کی کلائی زلف ابھی بام میں... مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں۔ چھوڑو یار، کہاں کی بات لے بیٹھے۔ افسانے میں کچھ ہوتا ہے، کچھ واقع ہوتا ہے، اور وہ بامعنی ہوتا ہے۔ اس شعر میں تو کچھ بھی نہیں ہو رہا ہے۔ صرف چار الگ الگ بیانات ہیں... نہیں، ذرا ٹھہرو۔ وہ کیا تھا، کتنا کھا گیا ڈھول نہ بجا... ہاں امیر خسرو سے منسوب شعر ہے: کھیر پکائی جتن سے چرخا دیا چلا... آیا کتنا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا۔ یہاں بھی تو چار باتیں ہیں... نہیں تین باتیں ہیں جو ہو چکی ہیں اور ایک ایسی ہے جو ہونے والی ہے۔ تو شاید ایسا بیان زیادہ معنی خیز ہوتا ہے جس میں کچھ ہونے والا ہو؟ ارے بھائی، کچھ ہونے سے کیا ہوتا ہے؟ کچھ ہونے کا مطلب بھی تو ہو۔ تو اس کے معنی ہیں کہ جو کچھ اس وقت مجھ پر گذر رہی ہے... چاہے تھوڑی دیر میں یہ فوجی سپاہی مجھے گولیوں کی بارڑھ ہی پر کیوں نہ رکھ لیں، اس میں کچھ معنی نہیں؟ معنی یہ ہیں کہ کچھ معنی نہیں؟ لیکن یہ تو سچا واقعہ ہے اور پھر بھی بے معنی ہے۔ لہذا معنی کا ہونا نہ ہونا سچائی پر منحصر نہیں۔ ارے یہ میں کیا کہہ گیا؟ سچائی بے معنی ہے؟ احمق انسان (شاید اسی لیے لوگ افسانہ نگاروں کو احمق کہتے ہیں) سچائی کو بے معنی کون کہتا ہے؟ ہاں کوئی سچا واقعہ بے معنی ضرور ہو سکتا ہے۔

تو کیا یہ ہم انسانوں کا المیہ نہیں کہ جو ہم پر گذرتی ہے اس میں کوئی معنی نہیں ہوتے؟ المیہ... کتنا اچھا لفظ ہے۔ ایک دن میری نظر ہندی کی ایک کتاب پر پڑی، عنوان کچھ ایسا تھا، فلاں شے کی تراسدی۔ میں تذبذب میں رہا کہ یہ تراسدی کیا بلا ہے؟ شاید قدر و قیمت، یا تاریخ، یا روایت کے معنی میں ہندی کا کوئی لفظ ہوگا۔ لیکن کسی سے پوچھا تو معلوم ہوا کہ Tragedy کی ہندی ”تراسدی“ ہے۔ ارے صاحب زبان میں ”ٹ“ اور ”ڈ“ اور ”ج“ تینوں موجود ہیں اور اول الذکر دونوں تو زبان کی خاص پہچان مانی جاتی ہیں۔ پھر ان کو ترک کر کے یہ ”تراسدی“ چہ بولعجبی است؟ جیسے بعض اردو والے جوش ایمان سے مغلوب ہو کر ”ٹیلیگراف“ کو ”تلغراف“ اور ”پروپیگنڈا“ کو ”بروباغندہ“ لکھنے اور بولنے کی سفارش کرتے تھے۔ ایسے ہی لوگوں کے لیے ہماری عورتوں نے ایک سے ایک معنی خیز گالیاں ایجاد کر رکھی تھیں... پھر وہی معنی کا چکر۔ مجھے خیال آتا ہے کہ کامیو

(Camus) کے ڈرامے کیلیگولا (Caligula) میں کچھ ایسا ہی جھنجھٹ ہے کہ ایک سرائے میں مقیم سارے مسافروں کا قتل ہو جاتا ہے۔ اور قتل بالکل بے وجہ ہے۔ باپ رے باپ، روگٹے کھڑے کر دینے والی بات ہے، ہے نہ۔ اور میرا، بلکہ ہم لوگوں کا بھی تو کچھ ایسا ہی معاملہ ہونے جا رہا ہے؟ اللہ بچائے، لیکن اگر ایسا ہوا تو کون ہمارا افسانہ لکھے گا اور یقین بھی کس کو آئے گا؟ روز ہی اخبار میں اور ٹی وی پر ایک سے ایک گھناؤنے، ایک سے ایک لرزہ خیز، ایک سے ایک دردناک قتل کی واردات کا تذکرہ ہوتا ہے۔ اور سماج میں سیاست میں، برائیاں ہی برائیاں ہیں۔ اور ہمارے افسانہ نگاران کی روداد بھی اسی ٹی وی رپورٹ یا اخباری کہانی کی طرح بیان کرتے ہیں۔ انھیں افسانہ نگار کون کہتا ہے؟ کم سے کم میں تو نہیں کہتا۔

افسانے میں کوئی بھی صورت حال اس وقت با معنی ہوتی ہے جب اسے متخیلہ کے رنگوں سے سرشار کیا جائے۔ یعنی ہر بات کو تصور کیا جائے کہ یہ یوں ہوئی ہوگی، یا یوں ہو سکتی ہے۔ پھر تصور کی آنکھ سے جو دیکھیں اسے تخیل کی زبان میں بیان کیا جائے۔ تخیل کی زبان، یعنی؟ اس وقت گھبراہٹ کے مارے حلق خشک ہوا جا رہا ہے، مثالیں کہاں سے یاد کروں۔ لیکن دیکھو میاں، اسی بات کو لے لو کہ نذیر احمد نے ظاہر دار بیگ کا نقشہ کن لفظوں میں کھینچا ہے۔ لاجول ولا، مثال یاد بھی آئی تو ایسے متن سے جو کوئی سواڈیڑھ سو برس پرانا ہے اور ہمارے محمد احسن فاروقی مرحوم تو اسے ناول ہی نہیں مانتے تھے۔

وہ جو ایک لطیفہ ہے کہ ایک مولوی صاحب کہیں کھانے پر مدعو کیے گئے۔ کھانے میں ابھی ذرا دیر تھی، لہذا صاحب خانہ نے وقت گزاری، یا انتظار کی گھڑیوں کو آسان کرنے کے لیے کہا، ”مولوی صاحب، وہ یوسف زلیخا ہے نہ، مولانا جامی کی مثنوی، تو اس کا قصہ ذرا بیان کر دیتے، وقت گزاری ہو جاتی۔“

مولوی صاحب نے گول گول دیدے پھرائے اور کھنکھار کر فرمایا، ”اجی کچھ نہیں۔ پیرے بود، پیرے داشت، گم کرد، بازیافت۔ کھانا منگوائیے۔“

تو میاں، افسانہ تو اتنا ہی ہے۔ پھر شاعر یا افسانہ نگار اسے تصور میں لاتا ہے کہ وہ بات کس طرح گزاری ہوگی، اس کا رد عمل کیا ممکن تھا، اور کیا رد عمل ہوا ہوگا، وغیرہ۔ جامی کی مثنوی میں زلیخا صرف عاشق اور اپنے شوہر کے آگے رسوا ہی نہیں ہوتی، محلات، باغات، کنیز باندیاں اور حکومت سب کچھ چھوڑ کر جوگن بلکہ بھکارن بن جاتی ہے۔ پھر مدتوں بعد حضرت یوسف اسے کہیں مل جاتے ہیں۔ اس وقت جو سوال جواب ان کے درمیان ہوتے ہیں وہ اس بات کی مثال ہیں کہ تصور کی آنکھ سے

دیکھنے اور پھر تخیل کے رنگوں میں بیان کرنے کا کیا مطلب ہے۔ جامی پہلے تو تصور کی آنکھ سے تمام امکانات کو دیکھتے ہیں، پھر ایک امکان منتخب کرتے ہیں (زلیخا کا بھکارن بن جانا)۔ پھر وہ تصور کی آنکھ سے دیکھتے ہیں کہ ان دونوں کی ملاقات یا عدم ملاقات کے امکانات کیا ہیں۔ ان میں سے ایک کو وہ اختیار کرتے ہیں اور پھر تخیل کا رنگ ملا کر دونوں کی ملاقات بیان کرتے ہیں۔

میں یوں ہی احمقوں کی طرح دروازے میں کھڑا ہوں اور کمرے میں بیٹھے ہوئے لوگوں کو دیکھنے اور پہچاننے کی کوشش کر رہا ہوں اور یہ خیالات بھی میرے ذہن میں گردش کر رہے ہیں۔ مجھے اجنبیوں کے درمیان یوں چلے آنے میں بہت تکلف محسوس ہو رہا ہے۔ میں طبعاً شرمیلا ہوں، لوگوں کی طرف آنکھ بھر کر دیکھتا نہیں۔ میں امید میں ہوں کہ یہاں شاید میرا کوئی شناسا نکل آئے...

یہاں شاید میرا کوئی شناسا نکل آئے۔

شاید یہاں میرا شناسا کوئی نکل آئے۔

یہاں شاید کوئی میرا شناسا نکل آئے۔

شاید کوئی میرا شناسا یہاں نکل آئے۔

شاید میرا یہاں کوئی شناسا نکل آئے۔

میرا کوئی شناسا یہاں شاید نکل آئے۔

کوئی شاید یہاں میرا شناسا نکل آئے۔

یہاں کوئی شاید میرا شناسا نکل آئے۔

اس ایک جملے کو کئی کئی طرح سے لکھا جاسکتا ہے۔ یہ ہماری زبان کی خوبی ہے، فارسی، عربی، انگریزی، فرانسیسی، کسی میں یہ بات نہیں۔ ایسا جملہ لکھنے کی نوبت آئے تو میں بار بار سوچتا ہوں کہ کون سا پیرایہ سب سے بہتر ہوگا۔ معنی کا تھوڑا تھوڑا سا فرق ہر ایک میں ہے۔ میں متبادل جملوں کو بار بار دل میں دہراتا ہوں، روانی، آہنگ، نشست معنی، ہر طرح سے پرکھتا جانچتا ہوں۔ پھر ایک پیرایہ اختیار کرتا ہوں۔ کیا اور لکھنے والے بھی اس طرح سوچتے ہیں؟ یا کیا افسانہ نگار کے لیے ضروری نہیں کہ وہ زبان کی فطرت اور جملوں کی ماہیت کے بارے میں اتنا غور کرے، اس قدر غور کرے؟ کیا یہ ذمہ داری صرف شاعر کی ہے؟ کیا افسانہ نگار کے لیے اتنا کافی ہے کہ وہ جوں توں کر کے بات بیان کر دے؟ ہندی، انگریزی، خلاف محاورہ، بے محاورہ، کیا افسانے میں جو کچھ لکھو سب چلتا ہے؟

نہیں، ایسا نہیں ہے۔ بعض لوگ تو کہتے ہیں کہ افسانے یعنی فکشن اور شاعری کی شعریات ایک ہے۔ جو چیز شاعری میں غلط ہے وہ افسانے میں بھی غلط ہے، بلکہ کچھ زیادہ ہی، کیونکہ افسانے کو

عرضی وزن کا سہارا نہیں ہوتا۔ تو میں کچھ بیوقوفوں کی طرح دروازے میں کھڑا دیکھنے کی کوشش کر رہا ہوں کہ یہاں شاید میرا کوئی شناسا نکل آئے۔ اچانک باہر گولیاں چلنے کی آواز آتی ہے اور میں چونک کر لڑکھڑا جاتا ہوں۔ کیا یہ لوگ مسافروں کو گولی مار رہے ہیں؟ باہر کون سے مسافر ہیں؟ میں سراسیمہ ادھر ادھر دیکھتا ہوں۔ وہیں اے کاش مرجاتا سراسیمہ نہ آتا یاں، مجھے میرا مصرع یاد آ گیا۔ اچانک لاؤڈ اسپیکر پر کچھ فوجی آواز میں اعلان ہوتا ہے: Attention, Everybody! گھبرانے کی کوئی بات نہیں۔ باہر کچھ دور پر سڑک بنانے کے لیے blasting ہو رہی ہے۔ اپنی جگہ پر بیٹھے رہیے۔ کوئی خطرہ نہیں۔

بھلا سروس روڈ بننے کے لیے blasting؟ کیا مطلب؟ میں ابھی اپنے آپ سے یہ سوال کر رہی رہا ہوں کہ باہر کئی بھاری بھاری بوٹوں والوں کے دوڑنے اور کمپاؤنڈ سے باہر جانے کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ یہ بلاسٹنگ ہو رہی ہے یا کہیں raid ہو رہا ہے؟ میں گھبرا کر دل میں پوچھتا ہوں۔ لیکن اب تک میری آنکھیں کمرے کی دھندلی روشنی کی عادی ہو چکی ہیں۔ حاضرین میں کئی غیر ملکی ہیں، کئی عورتیں ہیں۔ کچھ بچے بھی۔ سب کے چہرے پر بے اطمینانی کے آثار ہیں۔ لیکن خوف کے نہیں۔ آخر اس سب کے معنی کیا ہیں؟ فرض کر دم میں افسانہ لکھ رہا ہوں۔ اور یہی میرا افسانہ ہے۔ تو میں اسے کس طرح انجام تک پہنچا سکوں گا؟ لیکن مجھے یہ معلوم تو ہونا چاہیے کہ میں اس افسانے میں کیا دکھانا چاہتا ہوں۔ پریم چند کہتے تھے کہ جب تک کوئی نفسیاتی نکتہ، کوئی سبق آموز واقعہ ذہن میں نہ آئے میں افسانہ لکھتا ہی نہیں۔ لیکن ٹی ایس ایٹ تو کہتا تھا کہ میں نظم کے بارے میں پہلے سے کیسے بتا دوں کہ میں کیا کہنا چاہتا تھا؟ نظم مکمل ہوگی جی جی تو معلوم ہوگا کہ میں نے اس میں کہا کیا ہے؟

تو اگر افسانے اور شعر کی بوطیقا ایک ہی ہے تو جو افسانہ میں اس وقت اپنے ذہن میں لکھ رہا ہوں اس کے بارے میں کیا بتاؤں کہ میں اس میں کیا کہوں گا، کیا دکھاؤں گا... نہیں، پریم چند ہی کی رائے ٹھیک معلوم ہوتی ہے۔ پہلے سے کچھ تو طے ہو کہ افسانے میں کیا دکھایا جائے گا؟ لیکن میں اتنا افسانہ تو لکھ گیا ہوں، آخر کچھ تو پتہ لگنا چاہیے کہ میں کیا لکھوں گا؟ اچھا فرض کیا اور کچھ نہیں لکھنا ہے۔ افسانہ یہیں ختم ہو گیا ہے۔ یا بس اتنا اور ہوتا ہے کہ فوجیوں نے تھوڑی دیر میں سروس روڈ مکمل کر دی اور سب مسافروں کو آگے جانے دیا۔ میں بھی ذرا دیر سے سہی، لیکن سر اے میرا پہنچ گیا۔ بس کہانی ختم پیسہ ہضم۔ مگر اس میں کہانی کہاں تھی؟ نہیں، کہانی تو تھی لیکن اس میں کہا کیا گیا تھا؟

اچھا اگر میں سڑک کی دھند، شام کے پھیلتے ہوئے اندھیرے، فوجیوں کے لباس اور چہرے مہرے، اس عمارت کا پورا احوال، یہ سب کچھ اوپر سے ڈال دوں تو کیا افسانہ بن جائے گا؟ اے ایس بائٹ (A. S. Byatt) کے ناولوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ جزئیات نگاری کی ملکہ ہے۔ اور

جزئیات تو داستان میں بھی ہیں، لیکن اور طرح کی۔

میرا دماغ چکرانے لگا ہے۔ اتنی دیر سے یہاں کھڑا ہوں، یہ لوگ مجھے کیا سمجھ رہے ہوں گے؟ کوئی شخص جو تہذیب اور مہذب ماحول سے بیگانہ ہے؟ میں انک انک کر قدم آگے بڑھا کر کمرے میں آجاتا ہوں، میری نگاہیں ڈھونڈ رہی ہیں کہ کوئی خالی کرسی ملے تو جا کر چپ چاپ وہیں بیٹھ جاؤں۔ اچانک ایک کونے سے کسی نے خوشگوار لہجے میں آواز دی ہے:

”ادھر آجائیے شمس الرحمن فاروقی صاحب، یہاں جگہ ہے۔“

میں چونک کر کچھ تشکرانہ، کچھ ہراساں، ادھر دیکھتا ہوں۔ جن صاحب نے مجھے آواز دی ہے وہ عمر رسیدہ لیکن تنومند ہیں۔ میں انہیں پہچانتا نہیں ہوں۔ مجھے تھوڑی سی گھبراہٹ ہوتی ہے کہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی مجھ سے بہت تپاک سے ملتا ہے لیکن مجھے اس کا نام یاد آتا ہے نہ شکل یاد آتی ہے۔ میں پھر طرح طرح سے بات بنا کر، انکل لگا کر، اس ہی سے معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہوں کہ وہ کون ہے اور میں اسے کیونکر جانتا ہوں۔ کبھی کبھی لوگ خود ہی پوچھ دیتے ہیں، ”پہچانا آپ نے؟“ تو میں دل میں اطمینان کی سانس لیتے ہوئے سچ میں کچھ جھوٹ ملا کر کہہ دیتا ہوں، ”شکل تو پہچانی ہوئی ہے لیکن نام نہیں یاد آتا۔“

میں آہستہ قدم رکھتا ہوا کمرے کے گوشے تک پہنچتا ہوں۔ ایک آرام کرسی، جسے انگریزی میں frog chair کہتے ہیں، ان صاحب کی بغل میں خالی ہے۔ میں ان صاحب کو سلام کر کے کرسی سنبھال لیتا ہوں۔ میں ان پر دوبارہ ہلکی سی دزدیدہ نگاہ ڈالتا ہوں لیکن ان کی صورت اب بھی پہلے کی طرح انجانی معلوم ہوتی ہے۔

”تسلیمات عرض کرتا ہوں۔“ میری آواز نہ جانے کیوں کچھ بھرائی ہوئی سی ہے۔ ”خدا کا شکر ہے کہ...“

”کوئی بات نہیں،“ وہ خوش اخلاقی سے کہتا ہے۔ ”میرا نام ملا علی قاری ہے۔“

میں چونک کر اس کی طرف دیکھتا ہوں، پھر غور سے دیکھتا ہوں۔ کہیں وہ مذاق تو نہیں کر رہا ہے؟ لیکن اس کے چہرے پر مسخرگی کے کوئی آثار نہیں۔

میں تھوڑا سا گڑبڑاتا ہوں۔ ملا علی قاری تو فرضی نام لگتا ہے۔ سترھویں صدی میں ایک محدث اس نام کے تھے۔ یہاں اکیسویں صدی میں ملا علی قاری کہاں سے آگئے؟ لیکن مجھے تو یہ ساری صورت حال ہی فرضی یا پراسرار طور پر فریب دماغ معلوم ہوتی ہے۔ ”م... مگر میں... میں اب سے پہلے تو آپ سے نہیں ملا تھا۔ آپ نے مجھے کیسے پہچان لیا؟“

وہ ہنستا ہے۔ ”یوں ہی سہی۔ لیکن ایک نام کے دو شخص ہو سکتے ہیں،“ وہ گویا میرے دل کی بات جان کر کہتا ہے۔

”جی ہاں،“ میں کچھ جزبہ ہو کر کہتا ہوں۔ ”مگر مجھے اپنا نام بے حد ناپسند ہے۔ مجھے یقین ہے کسی اور کا نام ایسا نہیں ہو سکتا۔“

وہ زور سے ہنستا ہے۔ مجھے لگتا ہے کمرے کے سب لوگ ہماری طرف متوجہ ہو رہے ہیں۔ میں اشارہ کرتا ہوں کہ آواز دھیمی رکھیں تو بہتر ہے۔ ”کولرج کو بھی اپنا نام بہت ناپسند تھا۔“

”کاش میں کولرج ہوتا،“ میں کچھ تلخ لہجے میں کہتا ہوں۔ اب میرا جی چاہتا ہے یہ تنومند بوڑھا چپ رہے تو بہتر ہے، فضول بکواس بہت کرتا ہے۔ پھر مجھے خیال آتا ہے، اس شخص کو شاید کچھ زیادہ معلوم ہو کہ یہاں چکر کیا چل رہا ہے۔ لہذا میں ذرا سرگوشی کے لہجے میں پوچھتا ہوں: ”سنیے، سڑک واقعی ٹوٹی ہوئی ہے یا...“

”جی ہاں، سڑک واقعی ٹوٹی ہوئی ہے۔ لیکن یہ فوجی اس وقت اس کی مرمت کے لیے کہاں سے دستیاب ہو گئے، یہ بات سمجھ میں نہیں آئی ہے۔“ وہ ایک لمحہ ٹھہر کر کہتا ہے، ”بہر کیف، کوئی خطرہ نہیں ہے۔“

میں کچھ اور پوچھنا چاہتا ہوں، لیکن میرا مفروضہ افسانہ اب پھر میرے ذہن میں گردش کرنے لگا ہے۔ لیکن وہ دوسرا شخص، وہ... وہ... قاری، شاید میرے دل کی ہر بات جانتا ہے۔ اس کے پہلے کہ میں کچھ کہوں، وہ بول اٹھتا ہے:

”کیا کسی ایسی تحریر کو افسانہ کہا جائے گا جس میں کچھ بیان ہوا ہو اور جس سے کوئی بامعنی نتیجہ اخذ کر سکیں؟“

میں اس کا منہ تکلنے لگتا ہوں۔ وہ میری حیرت کی وجہ شاید سمجھ لیتا ہے اور کہتا ہے۔

”میں آپ سے اس لیے پوچھتا ہوں کہ آپ افسانہ کی حمایت میں نامی کتاب کے مصنف ہیں۔“

نہ جانے کیوں اس کے لہجے میں مجھے کچھ تمسخر دانت نکالے ہوئے ہنسا دکھائی دیتا ہے۔

”بجا،“ میں کچھ تیز لہجے میں کہتا ہوں، ”لیکن ’بامعنی‘ کسے کہتے ہیں اور ’نتیجہ‘ سے کیا مراد ہے؟“

”مثلاً اسی بات کو لیجیے کہ ہم لوگ یہاں پھنسے ہوئے ہیں۔ اب جو کچھ بھی ہمارا انجام ہو۔ مان لیجیے... برانہ مانے گا، میں ایک مفروضہ بیان کر رہا ہوں۔“

”جی،“ میں نے خشک لہجے میں کہا۔

”تو مان لیجیے یہ لوگ فوجی نہیں، ڈاکو ہیں...“ وہ ہاتھ اٹھا کر مجھے روکنے کے انداز میں کہتا ہے۔ ”یقین کیجیے، یہ سب افسانوی معاملہ ہے... یا یہ لوگ انتہا پسند ہیں۔ اور یہ ڈاکو... یا انتہا پسند... ہم سب کو یہاں گولی مار دیں، تو کیا ان واقعات کا بیان کسی بامعنی نتیجے کا حامل ہوگا؟ ویسے تو فوجیوں کا بھی کیا بھروسہ ہے؟ کیا معلوم کب ان پر قتل و غارت کا جنون سوار ہو جائے۔“

”نہیں، فوجیوں کے بارے میں عام طور پر یہ خیال مشکل ہی سے آسکتا ہے کہ وہ اس قدر بے خوف ہوں،“ میں نے کچھ سوچ کر کہا۔ ”ہاں ڈاکو یا دہشت گرد... ان کی بات اور ہے۔ بشرطیکہ اس میں اور کچھ رمز نہ ہو۔ مثلاً کوئی خفیہ بات، کوئی راز، یا شاید ہم میں سے کوئی شخص کوئی بڑا آدمی ہو۔ یا ان لوگوں نے کوئی شرطیں حکومت یا اہل اقتدار کے سامنے رکھی ہوں اور ان کی تکمیل پر ہی ہم لوگوں کی نجات ممکن ہو۔“ مجھے لرزہ سا آ گیا۔ یہ ہم لوگ کیا گفتگو کر رہے ہیں؟

”لیکن اس سب سے کچھ بنتا نہیں،“ وہ کچھ زور دے کر کہتا ہے، ”جب تک کچھ نتیجہ نہ برآمد ہو۔ میں اب بھی یہی کہتا ہوں کہ واقعے کا بامعنی ہونا اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس سے کچھ اخذ کر سکیں۔“

”اخذ کرنے اور پریم چند کی سبق آموزی میں بھلا کیا فرق ہو سکتا ہے؟ دونوں ایک ہی بات ہیں۔“ جی نہیں۔ نتیجہ اس کو کہتے ہیں جو اپنی معنویت کے لیے کسی سبق، کسی عبرت، کسی تعلیم، کا محتاج نہ ہو۔ یعنی اگر افسانہ یہ کہے کہ دیکھو، فلاں شخص کی طرح نہ بننا، وہ بڑا خراب آدمی ہے، یا فلاں کام کرو گے تو اچھے انجام کو پہنچو گے، تو ان چیزوں کو میں ’سبق، عبرت، تعلیم‘ کہتا ہوں۔ اور اگر تحریر میں کوئی ایسی بات ہو جس میں...

”جو ہمیں سوچنے پر مائل کرے۔“ میں بھی اب اس کے مافی الضمیر کو خود بخود سمجھنے لگا ہوں۔ ”جو خود تو کوئی فیصلہ نہ کرے لیکن ہماری قوت فیصلہ کو بیدار کرے۔ جس میں افسانہ نگار، افسانہ نگار لگے۔ یعنی ایسا شخص جس کا اصل کام ہمیں کوئی ایسی چیز بنا کر دکھانا ہے جسے ہم زندگی میں پیش آنے والے واقعات اور حادثات اور سوانح کی طرح قبول کریں لیکن یہ بھی سمجھیں کہ ایسے واقعات کے ’واقعی‘، یعنی ’مطابق فطرت‘ ہونے نہ ہونے سے کچھ فرق نہیں پڑتا...“

”نہ۔ نہ۔ ایسا نہیں ہے،“ وہ کچھ بے صبری سے بولا۔ ”فرق پڑتا ہے۔ کیونکہ ہم تو افسانے میں بیان کیے ہوئے واقعے کو حقیقی ہی سمجھ کر اس سے معاملہ کرتے ہیں۔“

”چاہے وہ غیر حقیقی یا خلاف فطرت کیوں نہ ہو؟“

”یقیناً۔ ورنہ افسانہ قائم کیسے ہوگا؟ افسانہ پن یا کہانی پن جس کے ایک زمانے میں بہت

شہرے تھے، دراصل ایک فرضی صورت حال ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ بعض طرح کے بیانات کو ہم افسانہ بھی سمجھتے ہیں اور حقیقت بھی۔ یہی افسانہ پن ہے۔ یہ نہیں تو کچھ نہیں۔“

بظاہر اسے میری بات پر یقین نہیں آتا۔ وہ زور دے کر کہتا ہے:

”معنی ضرور ہوں گے، اگر افسانے سے کوئی نتیجہ نکل سکتا ہے تو معنی بھی ہوں گے۔“

”تو ہم لوگ اگر یہاں مار دیے گئے،“ میری آواز میں کچھ لرزہ سا آ گیا ہے۔ ”تو یہ بیکار ہی

ہوگا، کیونکہ اس پورے واقعے میں نتیجہ تو کچھ ہے نہیں۔“

”لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پورا واقعہ ہی نتیجے کا حکم رکھتا ہو۔“ اس کے لہجے میں تھوڑی سی

شرارت ہے۔

”یہ تو آپ فلا بیئر جیسی بات کہہ رہے ہیں قاری صاحب۔“ مجھے اس کی مسکراہٹ اچھی نہیں

لگ رہی ہے۔ ”فلا بیئر کی تمنا تھی کہ میں ایسا ناول لکھوں جس کے کچھ معنی نہ ہوں۔“

”جی نہیں، فلا بیئر کا مطلب یہ تھا کہ میرے ناول کو کسی سبق یا عبرت یا تعلیم کا منبع نہ سمجھ لیا

جائے۔ پریم چند جیسے لوگ فرانس میں بھی تھے۔ بلکہ یوں کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ پریم چند نے اپنی

باتیں انھیں جیسوں سے سیکھی تھیں، کوئی روسی، کوئی انگریز، کوئی فرانسیسی، یہی لوگ تو ان دنوں ہمارے

افسانہ نگاروں کے آدرش تھے۔ مگر میرا مطلب کچھ اور ہے۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ افسانہ کسی صورت حال کو

بیان کر دے؟ افسانہ نگار اپنی پسند ناپسند کو بالائے طاق رکھ دے اور دنیا کو ویسی دکھائے جیسی کہ اسے

نظر آتی ہے، نہ کہ ویسی جیسی وہ چاہتا ہے کہ اسے نظر آئے؟“

”لیکن دنیا تو دیکھنے والے کی ہے۔ یعنی جیسے ہم ہیں ویسا دیکھتے ہیں۔“

”جناب، میری مراد افسانے کی دنیا سے ہے۔ افسانے کی دنیا افسانہ نگار کے دماغ میں ہوتی

ہے۔ اس میں اچھے برے کے معیار عموماً وہی ہوتے ہیں جو عام دنیا میں ہیں۔ لیکن افسانے کی دنیا

میں اچھے برے، عقلمند بے وقوف، وغیرہ کا حکم آسانی سے نہیں لگ سکتا۔ اچھے آدمی برے کام کرتے

ہیں، یا غلطی کرتے ہیں۔ برے آدمیوں میں بھی کچھ ادا ایسی ہوتی ہے جس کی بنا پر ہمیں ان سے

ہمدردی ہو جاتی ہے۔“

”اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ افسانے کی دنیا جو افسانہ نگار کے دماغ میں ہے، اس پر اس کا

ادراک حاوی نہیں ہوتا؟ میں تو یہی سمجھتا ہوں کہ ہم جیسے ہیں ویسا ہی دیکھتے بھی ہیں۔“

”افسانے کی دنیا جو افسانہ نگار کے دماغ میں ہے، اس پر اس کا تخیل حاوی ہوتا ہے۔ ایسی

صورت میں ادراک کا کچھ بہت زیادہ کام نہیں رہ جاتا۔“

میں کچھ گرم ہو کر کہتا ہوں:

”آپ بھولتے ہیں کہ میں نے بھی افسانے لکھے ہیں۔“

”اسی لیے تو آپ سے ایسی بات کہہ سکتا ہوں،“ قاری نے مسکرا کر کہا۔ ”ہما شماس کو نہیں سمجھ سکتے۔ افسانہ نگار جس دنیا کو اپنے افسانے، یا فکشن کہہ لیجیے، فکشن میں بیان کرتا ہے، وہ اس کی اپنی ہوتی ہے، یعنی اس کے دماغ کی پیداوار ہوتی ہے۔ مانا کہ ہم جیسے ہیں ویسا ہی دیکھتے ہیں۔ لیکن اگر یہ خارجی مشاہدہ ہی سب کچھ ہوتا تو افسانہ یعنی فکشن بتا کیسے؟ سب لوگ اپنے اپنے طور پر دنیا کو دیکھ رہے ہیں، کسی کو معلوم نہیں کہ دوسرا کیا دیکھ رہا ہے۔ یہی بات افسانہ نگار کی اہمیت ظاہر کرتی ہے۔ افسانہ نگار اپنی دیکھی ہوئی دنیا کو تصور میں لاتا ہے، پھر اس پر اپنے تخیل کو جاری کرتا ہے۔ اس طرح وہ ہمیں ایک اور طرح کی دنیا دکھاتا ہے۔ یہ کام وہ نہیں کر سکتا جو افسانہ نگار نہیں ہے۔ شاعر بھی نہیں کر سکتا۔ شاعر تو اپنی آواز میں گفتگو کرتا ہے، نئی دنیا بنانا اس کا کام نہیں۔ اور افسانہ نگار کی دنیا میں اچھائی برائی افسانہ نگار کی مرضی کی پابند نہیں ہوتی۔ یہ وہ دنیا ہے جس میں اس کے تخیل کے رنگ رچ گئے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ افسانہ نگار کو حقیقی دنیا سے کچھ تقاضے، کچھ توقعات ہوں۔ لیکن وہ ان توقعات اور تقاضوں کو بھلا کر ہمیں اپنی دنیا دکھاتا ہے۔“

”لیکن ہمیں اس دنیا سے بھی توقعات اور تقاضے ہوتے ہیں۔“

”بیشک،“ قاری نے کچھ فتح مندانہ سی مسکراہٹ کے ساتھ کہا۔ ”یہی وجہ ہے کہ ہم افسانے، یعنی فکشن، سے ہر وقت برسرِ جدال رہتے ہیں۔ فلاں کردار نے یہ کیوں کیا، وہ کیوں نہیں کیا؟ فلاں بات اس طرح کیوں پیش آئی؟ وغیرہ۔“

مجھے اچانک ایک بات سوچتی ہے۔ میں جلدی سے کہتا ہوں:

”اور ہم لوگ افسانہ نگار سے بھی برسرِ جدال رہتے ہیں کہ اس نے ایسی دنیا کیوں بنائی جس میں فلاں بات نہ ہوئی اور فلاں بات ہو گئی اور فلاں بات اس طرح کیوں ہوئی؟“

”یہ تو آپ نے میری بات کہہ دی،“ قاری نے کہا۔ ”ہم لوگ افسانہ نگار کے ہاتھ میں کٹھ پتلی کی طرح ہیں، لیکن فرق یہ ہے کہ کٹھ پتلی اپنے نچانے والے سے جھگڑتی نہیں، اور قاری ہمیشہ جھگڑتا ہے، یا جھگڑ سکتا ہے۔“

”شاید اسی کو افسانے یعنی فکشن کی سماجی قدر سے تعبیر کرتے ہیں،“ میں اپنی رو میں بولتا چلا جا رہا تھا۔ ”یہ افسانے کی ہی طاقت ہے جو ہمیں افسانہ نگار کو خالق کا درجہ عطا کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔“ قاری کچھ کہنا چاہتا تھا، لیکن میں نے اسے ہاتھ کے اشارے سے روکتے ہوئے کہا،

”افسانے میں جس کردار کو جیسا بنا دیا گیا، ویسا وہ بن گیا۔ افسانے میں جو واقعہ بیان کر دیا گیا، وہ ہمیشہ کے لیے قائم ہو گیا۔ یہی افسانے کی قوت ہے۔ ہمیں وہ کردار ناپسند ہو، یا ہم اس کے بارے میں کچھ گولگو میں رہیں، یا ہم کچھ بھی کر ڈالیں، لیکن معاملہ ہمیں اسی سے کرنا ہے۔ کوئی نیا کردار ہم نہیں خلق کر سکتے۔ ہاں اپنی دنیا میں اس نئے کردار کو شریک کرنے کے لیے ایک نیا افسانہ لکھ سکتے ہیں۔ ایک ہی کردار کو ایک شخص برا کہے گا اور دوسرا شخص اچھا کہے گا۔ یا کہے گا کہ اس کی اچھائی برائی کے بارے میں فیصلہ ممکن نہیں، وغیرہ۔ کسی کردار کے ایک ہی عمل کو ایک شخص اچھا اور دانشمندانہ بتائے گا تو دوسرا اس کے برعکس کہے گا۔ اس سے بڑھ کر افسانے کی قوت کیا ممکن ہے کہ ...“

اچانک باہر کچھ شور اٹھا۔ کئی فوجی، کئی پولیس والے لمبی لمبی نارچیں لیے کھٹ کھٹ اندر آگئے۔ کمرے میں بیٹھے ہوئے لوگوں نے پہلو بدلا، کچھ نے شاید یہ سوچ کر اٹھنا چاہا کہ اب انتظار کی گھڑیاں ختم ہوئیں۔ پھر باہر کچھ گاڑیوں کے اسٹارٹ ہونے کی آوازیں آئیں۔ نارچ کی تیز روشنی مجھ پر پڑی اور ایک لمحے کے لیے میری آنکھیں جھپک گئیں۔ جب میری بینائی بحال ہوئی تو یہ دیکھ کر میری حیرت کی انتہا نہ رہی کہ ملا علی قاری کی کرسی خالی تھی۔

افسانے کی حمایت میں (۵)

کردار: تین دوست، جن میں دو ملاقاتی ہیں اور ایک میزبان۔ ایک درویش۔

ایک ملاقاتی کی عمر چالیس اور ساٹھ کے درمیان ہے۔ چھوٹا قد، گول مول بدن، بڑا سر جس پر گنتی کے دو چار بال، بلند قبضوں جیسی گونجتی ہوئی آواز، چہرہ ڈاڑھی مونچھوں سے بے نیاز۔ پتلون بش شرٹ اور سینڈل میں ملبوس ہے۔ ایک ہاتھ میں راجندر سنگھ بیدی کا مجموعہ ہے، دوسرے ہاتھ میں ادھ جلی سگریٹ کے ساتھ کرسٹوفر کاڈویل (Christopher Caudwell) کی ایک کتاب جس کا سرورق آدھا غائب ہے۔ کتاب کا نام پڑھنے میں نہیں آتا، لیکن شاید *Studies in a Dying Culture* کا کچھ پھٹا پرانا نسخہ ہے۔ پیٹھے کے اعتبار سے پروفیسر، شوق کے اعتبار سے نقاد، مزاج کے اعتبار سے یار باش۔ سہولت کی خاطر اس دوست کو ”پہلا ملاقاتی“ کہا گیا ہے۔ دوسرے دوست کی عمر پینتیس سے پچھن سال کے درمیان ہے۔ متوسط قد، متوسط ذیل ڈول، ڈاڑھی مونچھوں سے اسے بھی سروکار نہیں۔ اس کی آواز شگفتہ، ذرا پھنسی پھنسی سی، اور شیریں ہے۔ سہولت کی خاطر اسے دوسرا ملاقاتی کہا گیا ہے۔ پیٹھے کے اعتبار سے وہ صحافی ہے، شوق کے اعتبار سے وہ افسانہ نگار بھی ہے اور نقاد بھی۔ اس کے ہاتھ میں ڈاکٹر عبد العلیم کی کوئی کتاب ہے، یا شاید مجاز کا مجموعہ کلام۔ میزبان کی بھی عمر کا تعین مشکل ہے۔ لیکن تینوں دوست ہیں، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کی بھی عمر کچھ اتنی ہی ہوگی، یعنی پچاس ساٹھ سال۔ اس کے سامنے میز پر دو تین پائپ، ایک پائپ لائٹر، اور تمباکو کا ایک پیکیٹ ہے۔ اس کے سامنے اور دائیں بائیں تین بڑی بڑی راکھ دانیاں ہیں، سب میں تمباکو کی راکھ اور ایک آدھ سگریٹ کا بجھا ہوا ٹکڑا نمایاں ہیں۔ دونوں ملاقاتی پہلے سے وقت متعین کر کے میزبان کے یہاں آئے ہیں۔ درویش سامنے نہیں آتا۔ اس کی عمر اور صورت شکل قیاس سے متعین کر لی جائے۔

چائے کے ساتھ گفتگو شروع ہوتی ہے۔

پہلا ملاقاتی: (خوش طبعی سے) آپ نے افسانے کی دنیا میں، اور اس سے بھی بڑھ کر نقدِ افسانہ کی دنیا میں، جو انتشار پھیلا رکھا ہے اس کا مواخذہ ہوگا۔ کیا آپ اس کے لیے تیار ہیں؟
میزبان: جناب، میری بساط کیا جو کچھ شرفساد پھیلاؤں یا انتشار برپا کروں، لیکن احباب خود ہی آمادہٴ فساد ہوں تو بندہ کیا کر سکتا ہے؟ ویسے، آپ نے میرے خلاف فردِ جرم کیا قائم کی ہے، فرمائیں۔ لاؤ تو قتل نامہ، وغیرہ وغیرہ۔

دوسرا ملاقاتی: (ذرا بے صبری سے) صاحب، آپ اپنی درازِ نفسی فی الحال ملتوی رکھیے۔ افسانہ نگار اور افسانے کے نقاد اور فلسفے کے طالب علم کی حیثیت سے پہلا سوال پوچھنے کا حق میرا ہے۔
پہلا ملاقاتی: (کچھ کہنے کے لیے منہ کھولتا ہے لیکن دوسرے ملاقاتی کے آگے اس کی نہیں چلتی۔
دوسرا ملاقاتی جوش میں ہے۔)

دوسرا ملاقاتی: صاحب آپ نہ افسانہ نگار نہ فلسفی۔ رہا سوال افسانے کی تنقید کا، تو آپ...
میزبان: (شرارت بھرے لہجے میں) پلاٹ کا خلاصہ اچھا بیان کر سکتے ہیں!
دوسرا ملاقاتی: (ہنستے ہوئے، لیکن اندر اندر کچھ گرم ہو کر) صاحب، آپ دخل در معقولات سے پرہیز کریں اور یہ نہ بھولیں کہ آپ ہمارے سامنے جواب دہ ہیں۔
میزبان: جی بیشک۔

دوسرا ملاقاتی: لہذا آپ سب سے پہلے یہ بتائیں کہ آپ نے اپنی انتشار برپا کرنے والی اور انتشار زدہ تحریروں کا نام افسانے کی حمایت میں کیوں رکھا، درحالیکہ آپ نے ہماری... میرا مطلب ہے افسانے کی بیخ کنی میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا۔

میزبان: جی میں نے افسانے کی برائی تو کچھ نہیں کی، اور نہ اس کی بیخ کنی کی کوشش کی۔ میں تو آپ لوگوں... میرا مطلب ہے اپنے قارئین کو افسانے کی حقیقت سے آگاہ کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ افسانہ کیا ہے، وہ کس طرح عمل میں آتا ہے، ان سوالات کا جواب دینے کی کوشش میں افسانے کی بیخ کنی کہاں سے ہوئی؟ پھر، اگر میں نے لوگوں کو یہ بتایا کہ افسانہ، یعنی فکشن بطورِ صنف، اصنافِ ادب میں شاعری سے کمتر درجہ رکھتا ہے تو یہ بھی افسانے کی حمایت ہی ہوئی، کیونکہ میں نے افسانہ پڑھنے والوں اور... اور افسانہ لکھنے والوں کو اس غلط فہمی سے بچایا کہ افسانے کے بل بوتے پر ہم عالمی ادب میں، یا اصنافِ ادب کے ایوان میں اولین مقام کے حامل ہو سکتے ہیں۔ اس زمانے میں میرا خیال تھا کہ افسانے کے بارے میں

غلط فہمیاں دور ہو سکیں تو یہ افسانے کی حمایت ہی تو ہوگی۔ جس صنف میں ہم لوگ تگ و تاز کر رہے ہیں ہمیں اس کے ابتدائی خط و خال ہی نہ معلوم ہوں، اور ہم سماجی معنویت، سیاسی شعور، اصلاح معاشرہ وغیرہ کی بات کر کے افسانے کے مباحث کو آلودہ کرتے رہیں تو یہ کوئی دانش مندانہ بات تو نہ ہوئی؟ تو میں نے یہی تو کیا کہ افسانے کے فن پر کچھ بنیادی باتیں کہہ دیں تا کہ فضا سے غبار کچھ تو چھٹے۔

پہلا ملاقاتی: (اندر ہی اندر دانت پیستے ہوئے) غبار چھٹا؟ کہ الجھاوے اور بڑھے؟
دوسرا ملاقاتی: (زہر خند کے ساتھ، لیکن شائستہ لہجے میں) ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسمان کیوں ہو۔ بندہ نواز، آپ نے تو جڑ ہی کاٹ دی، یہ کہہ کر کہ افسانہ دوسرے درجے کی صنفِ سخن ہے۔

میزبان: بے شک، افسانہ، یعنی مختصر افسانہ اور طویل مختصر افسانہ اپنی نوعیت ہی کے اعتبار سے درجہ دوم کی صنف ہیں۔ اور میں نے وضاحت سے عرض کیا ہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ مختصر افسانے میں تکنیک اور کردار نگاری اور واقعہ سازی کے تنوع کے امکانات کم ہیں۔ ناول میں یہ امکانات زیادہ ہیں۔ مگر میں نے یہ بھی تو کہا کہ افسانے کی بعض کارگزاریاں ایسی ہیں جو کسی اور کے بس کی نہیں۔ اور یہ افسانے، یعنی فکشن کا سب سے بڑا امتیاز ہے۔ اور یہ بات تو آپ بھی مانتے ہیں کہ گذشتہ برسوں میں افسانے پر جو کچھ لکھا گیا ہے اس میں میرے دعووں اور مفروضات کا حصہ بہت بڑا ہے۔ تو اگر میں نقادوں اور افسانہ نگاروں کو ہمیز نہ کرتا تو افسانے کی تنقید اس قدر متنوع اور دلچسپ نہ ہوتی جیسی کہ اب ہے۔

پہلا ملاقاتی: (منہ بنا کر) بخشوبی بلی چوہا لندورا ہی جیے گا۔ ایسی تنقید سے کیا فائدہ جس میں جس میں نہ کردار پر بحث نہ پلاٹ کا خلاصہ۔ خلاصہ نہ سہی، پلاٹ کا تذکرہ ہی سہی...
دوسرا ملاقاتی: وہ تنقید کس کام کی جس میں تعینِ قدر کے نام پر پلاٹ کا خلاصہ اور کرداروں کے کوائف بیان کر دیے جائیں۔ خیر، اس بات کو تو ابھی سمجھیں گے۔ مگر فی الحال آپ یہ بتائیں کہ آپ کبھی افسانہ کہتے ہیں، کبھی فکشن کہتے ہیں۔ ایسا کیوں؟ براہ کرم ایک جگہ پر قائم رہیں۔

میزبان: پلاٹ کا خلاصہ بیان کرنا دراصل نقاد کی ناکامی کا المیہ ہے، کہ اسے کچھ کہتے نہیں بنتی تو وہ بڑی دھوم دھام سے ہمیں بتانا شروع کرتا ہے کہ اس افسانے یا ناول میں یہ ہوا، پھر یہ ہوا، پھر یہ ہوا۔ ارے بھائی صاحب، ہم خلاصہ پڑھ کر کیا کریں گے؟ کیا پلاٹ کا خلاصہ کبھی

بھی پلاٹ کا بدل ہو سکتا ہے؟ اور افسانے کے کرداروں پر بحث؟ وہ تو اکثر محض نقاد صاحب کی پسند ناپسند کا بیان بن جاتی ہے... رہا معاملہ اصطلاحوں کا، تو مشکل یہ ہے کہ ہمارے یہاں فکشن کے لیے کوئی لفظ نہیں۔ چلیے فی الحال یہ طے کر لیتے ہیں کہ ”افسانہ“ اور ”فکشن“ سے ہم ایک ہی شے مراد لیں گے، اس فرق کے ساتھ کہ اگر صرف ”مختصر افسانہ“ کہیں تو اس سے فکشن کی وہ مخصوص صنف مراد لیں گے جسے Short Story کہا جاتا ہے۔ اور ”فکشن“ سے ہم داستان کے سوا تمام اصناف مراد لیں گے، خواہ نثر خواہ نظم، جن میں کوئی افسانوی بیانیہ قائم ہوتا ہے۔ ان میں مختصر افسانہ شامل ہے۔ اگر ناول کہیں تو اس سے صرف ناول مراد ہوگا، مختصر افسانہ نہیں۔ دوسری بات یہ کہ...

پہلا ملاقاتی: (بات کاٹ کر) چلیے مان لیا۔ لیکن داستان کیوں نہیں؟ کیا یہ داستان کی بے حرمتی نہیں کہ اسے فکشن نہ کہا جائے؟

میزبان: اس میں بے حرمتی کی کیا بات ہے؟ معاف فرمائیے، اس زمانے میں مجھ سے زیادہ داستان کا پرستار کون ہوگا؟ اور دوبارہ معاف فرمائیے گا، میں نہ ہوتا تو آپ میں سے اکثر کو معلوم بھی نہ ہوتا کہ داستان کس چیز کا نام ہے۔ صاحب، بیانیہ ایک طرز ہے، جو کئی اصناف میں موجود ہو سکتا ہے، شاعری میں بھی، جیسا کہ آپ نے (دوسرے ملاقاتی کی طرف اشارہ کر کے) اپنی کتاب میں لکھا ہے۔ داستان بھی بیانیہ ہے، لیکن فکشن نہیں، کیونکہ داستان ایک اور صنف ہے۔ اس کی شرط یہ ہے کہ وہ زبانی سنائی جاتی ہے، یا پھر زبانی سنائے جانے کے لیے لکھی جاتی ہے۔ فکشن لکھا جاتا ہے اور تنہا پڑھنے کے لیے لکھا جاتا ہے۔ ممکن ہے اسے کسی مجمعے میں پڑھ کر سنایا جائے، لیکن یہ اس کا اولین اور بنیادی مقصد نہیں۔

پہلا ملاقاتی: خوب، تو ہم لوگ مختصر افسانہ، طویل مختصر افسانہ، ناول، ناولٹ، وغیرہ کی بات کر رہے ہیں۔ دوسرے کئی قسم کے بیانیوں کو ہم فی الحال نظر انداز کریں گے۔

دوسرا ملاقاتی: (کچھ ذرا پہلو بدل کر) اور اخبار کی رپورٹ وغیرہ؟

پہلا ملاقاتی: چہ خوش! اخباری رپورٹ کو بیانیہ کون کہتا ہے؟

میزبان: نہیں، بیانیہ تو وہ بھی ہے۔ شاید آپ کو یہ خیال نہیں کہ بیانیہ کئی طرح کا ہوتا ہے۔ اور کچھ بیانیہ ایسا بھی ہے جو فکشن نہیں ہوتا۔ لیکن اس وقت ہمارا سروکار صرف افسانے اور ناول سے رہے تو بحث زیادہ پھیلے گی نہیں۔ اور آپ لوگ... میرا مطلب ہے ہم سب کی اصل دلچسپی افسانے اور ناول ہی سے ہے۔ لیکن یہ خیال رہے کہ افسانہ ہو یا ناول، اس میں نثر کی قید

نہیں۔ کوئی بھی فلشن منظوم ہو سکتا ہے۔

دوسرا ملاقاتی: چلیے فی الحال اسے مان لیتے ہیں۔ اب آپ جواب دیں کہ آپ نے افسانے کو دوسرے درجے کی صنف کیوں کہا؟ نہیں، ذرا ٹھہریئے۔ آپ یہ بھی تو کہتے ہیں کہ روایتی بیانیے کی شان واقعے کی کثرت ہے، کردار نگاری نہیں۔ تو آپ اس روایتی معیار کو، جو داستانوں کے لیے ٹھیک ہے، بیسویں صدی کی آٹھویں نویں دہائی کے افسانوں پر کس طرح جاری کر سکتے ہیں؟

میزبان: جاری میں کچھ بھی نہیں کر رہا ہوں۔ میں صرف یہ بتا رہا ہوں کہ روایتی بیانیے کی رو سے کردار نگاری اہم نہیں، واقعہ ہے۔ اور یہی صورت حال اکثر جدید افسانوں میں نظر آتی ہے۔ لہذا جدید افسانوں کو اس لیے مطعون نہ کرنا چاہیے کہ ان میں کردار نہیں ہے۔ رہی بات افسانے کو دوسرے درجے کی صنف قرار دینے کی...

پہلا ملاقاتی: (ذرا دنگ آواز میں) جی ہاں! آپ نے یہ نوکر شاہوں والے طور ادب میں کیوں جاری کرنا چاہے ہیں؟ پائپ منہ میں لگا کر سوٹ پہن کر کار میں گھومنا اور بات ہے، تنقید لکھنا، اور خاص کر افسانے کی تنقید...

دوسرا ملاقاتی: خاص کر آپ کے ہوتے ہوئے!

پہلا ملاقاتی: (مداخلت کی پروا کیے بغیر) جی، افسانے کی تنقید لکھنا اور بات ہے، فائلوں پر قلم گھسنا اور بات۔

دوسرا ملاقاتی: جیسا کہ میں نے اپنی کتاب میں دکھایا ہے، نظم، یعنی شعر میں بھی بیانیہ ہوتا ہے۔ لہذا آپ کا یہ کہنا بے معنی ہے کہ فلشن چونکہ بیانیہ ہے لہذا وہ شاعری سے کمتر ہے۔

میزبان: میں نے یہ نہیں کہا ہے کہ افسانہ یا فلشن اس لیے کمتر ہے کہ وہ بیانیہ ہے۔ میں نے تو یہ کہا ہے کہ افسانہ یا فلشن، بیانیہ سے باہر نہیں نکل سکتا۔ افسانے میں کچھ نہ کچھ بیان کرنا پڑتا ہے۔ افسانے میں کچھ نہ کچھ واقع ہوتا ہے۔ ایسا ممکن نہیں کہ کچھ نہ ہو اور افسانہ بن جائے۔ دوسری مشکل یہ کہ فلشن کا میدان بیان کرنا ہے، فلشن بتاتا ہے، دکھاتا نہیں۔ اور آپ جانتے ہیں کہ بتانے کے مقابلے میں دکھانا بے انتہا موثر اور پر قوت ہوتا ہے۔ فلم اور ڈراما کی مثال سامنے کی ہے۔

پہلا ملاقاتی: یہ تو ڈرامے کی بات ہوئی۔ میں نے بھی بہت ڈرامے پڑھے اور پڑھائے ہیں۔ ابھی کل ہی میں امتیاز علی تاج کا ڈراما پڑھ رہا تھا، ... بھلا سانا نام ہے اس کا... ہاں یاد آیا!

انارکلی، اور مجنوں صاحب کا ڈراما بھی تو ہے، سلومسی جو آسکر وائلڈ کا ترجمہ ہے۔
میزبان: (مداخلت سے بے پروا، پہلا ملاقاتی اور میزبان ساتھ ساتھ بولتے ہیں۔) یہی وجہ ہے کہ زیادہ تر تکلیف دہ واقعات یا مناظر اسٹیج پر یا فلم میں دکھائے نہیں جاتے۔ ان کے بارے میں صرف بتا دیا جاتا ہے۔

دوسرا ملاقاتی: (بلند آواز میں) ارے بھئی، آپ لوگ ایک ساتھ بولتے جا رہے ہیں۔ کچھ سمجھ میں نہیں آ رہا ہے۔

پہلا ملاقاتی: (منہ بنا کر چپ ہو جاتا ہے۔)
میزبان: تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ... افسانہ اور فکشن میں ہم کیسی کیسی درد انگیز اور ڈراؤنی باتوں سے دوچار ہوتے ہیں، لیکن اس طرح کا کوئی منظر ہم ڈرامے یا فلم میں دیکھیں تو نہ جانے کتنے تماشا یوں کو دل کا دورہ پڑ جائے۔ دوسری بات یہ کہ بہت سی شاعری ایسی ہے، بہت سے شعرا ایسے ہیں، جن میں کچھ واقع نہیں ہوتا، لیکن پھر بھی ہم انھیں شعر کی طرح پہچانتے اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ افسانے یا فکشن کے ساتھ یہ بات ممکن نہیں۔ اکثر صرف ایک تاثر، ایک کیفیت، ایک احساس، شعر یا نظم کے لیے کافی ہوتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں تنوع اور تبدیلی کے امکانات زیادہ ہیں۔ فکشن میں کم۔

دوسرا ملاقاتی: امکانات، واقعہ، کردار، کشمکش، یہ سب باتیں کیا افسانے اور تمام فکشن کو بچھڑانا اور تو انگریز نہیں بناتیں؟

میزبان: یقیناً بناتی ہیں۔ لیکن یہی باتیں فکشن کے گلے میں زنجیر بھی بن جاتی ہیں۔ فکشن ان کے باہر نہیں جاسکتا۔ میں جو کہتا ہوں کہ فکشن وقت میں قید ہے تو اس کا مطلب بس یہی ہے کہ کسی بات کے واقع ہوئے بغیر فکشن نہیں۔ اور ہر بات وقت کے اندر واقع ہوتی ہے۔ ایسا کوئی وقوعہ نہیں، ایسا کوئی واقعہ نہیں جس کے بارے میں ہم کہیں کہ وہ نہ ہے، نہ تھا، اور نہ ہوگا۔ افسانہ ہو یا ناول، وہ وقت کے باہر نہیں جاسکتے۔ لیکن شعر کے لیے وقت کی قید نہیں، شعر محض کیفیت، محض پیکر، محض استعارے پر بھی قائم ہو سکتا ہے۔

پہلا ملاقاتی: فکشن بھلا وقت کے کیوں باہر جائے؟ ہر ایک کی اپنی اپنی مملکت ہے۔ ہر ایک اپنی اپنی جگہ خوش ہے۔ اور ہر شعر کا تو وہ حال نہیں ہوتا جو آپ نے بیان کیا۔ ہزاروں اشعار ہیں، نظمیں ہیں، رزمیے ہیں، جن میں بہت کچھ واقع ہوتا ہے۔

میزبان: بیشک، فکشن بھلا کیوں وقت کے باہر جائے؟ فکشن کی قوت ان چیزوں میں ہے،

فلشن انھیں چیزوں کے باعث اپنی مثال آپ ہے۔ لیکن شاعری زیادہ لچک دار ہے۔ ناول بھی بہت لچک دار ہے، لیکن شاعری کے اتنا اور شاعری کی طرح کا لچک دار نہیں۔ لیکن ناول میں وسعت، کثرت، شدت، تجربہ، کثرت، قلت، پیچیدگی، سب ممکن ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ بہت سی شاعری میں بیانیہ ہوتا ہے۔ بہت سی شاعری رزمیہ ہو سکتی ہے، منظوم ناول بھی ہو سکتا ہے۔ شاعری میں بیانیہ ہوگا، وہ بھی وقت میں قید ہی ہوگا، اور اس حد تک وہ غیر بیانیہ شاعری سے کمتر ہو سکتا ہے۔ ناول بہر حال بہت لچک دار اور وسیع ہے اور وہ منظوم بھی ہو سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ناول کو افسانے سے بدرجہا بلند تر صنف قرار دیتے ہیں۔ افسانہ بے چارہ ننھی سی جان رکھنے والا...

پہلا ملاقاتی: (بگڑ کر) آپ ہمارے افسانے اور افسانہ نگاروں کی توہین کر رہے ہیں! میزبان: توہین تو آپ کرتے ہیں برادر، کہ افسانے کی تنقید کے نام بے محابا انشائیہ نگاری فرماتے ہیں۔ یہ آپ ہی کے تو جواہر پارے ہیں (پیچھے ہاتھ بڑھا کر کتاب نکالتا ہے، پھر پڑھتا ہے): ”یہ افسانہ [مکتی بودھ] صرف بیدی ہی لکھ سکتے تھے۔“ (ورق پلٹتا ہے): ”[کوکھ جلی میں] بیدی کا آرٹ پر فریب ہے۔“ (ورق پلٹتا ہے): ”بیدی اپنی شخصیت کو اپنے کرداروں میں فنا کرتے رہتے ہیں۔“ (ورق پلٹتا ہے): ”یہاں تاثر ایک ایسے استعارے میں ظاہر ہوا ہے جس میں زمان و مکان کی سرحدیں کھینچ آئی ہیں۔“ (ورق پلٹتا ہے): ”جو گیا کہانی نہیں رنگوں کا فشار ہے۔“ اس قسم کی تعیم زدہ بے معنی فقروں سے بھری ہوئی عبارت (میں اسے تنقید نہ کہوں گا) لکھنا بیچارے بیدی کے ساتھ ایک بھیانک مذاق ہے۔ یگانہ صاحب ایسے موقعوں کے لیے ایک فقرہ استعمال کرتے تھے لیکن میں آپ کو اس سے محفوظ رکھوں گا۔

دوسرا ملاقاتی: (ہنسی کو ضبط کرنے کی کوشش کرتے ہوئے) شاید اسی لیے کہا گیا ہے کہ... خیر چھوڑیے۔ آپ نے افسانے کو وقت کا قیدی بتایا ہے۔ کانٹ کے مطابق وقت ایک مستقل اور ناگزیر عنصر ہے، جرمن فلسفی کے الفاظ میں Category ہے اور اس سے انکار ممکن نہیں۔ وقت کا عنصر ناگزیر ہے اور یہ صرف خود پر اعتماد کی بات ہے کہ اسے لعنت سمجھا جائے یا نعمت۔ شاعری میں وقت کو عام طور پر مضمر سمجھا جاتا ہے جبکہ افسانوی ادب اس سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ خود شاعری میں بھی طویل اور مختصر بحروں کے ذریعے وقت کو گرفت میں لانے یا اس کی گرفت سے نکلنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

میزبان: معاف کیجیے گا، یہاں بات صرف اتنی ہے کہ فلشن کی مجبوری ہے کہ وہ کسی نہ کسی زمانے میں واقع ہوتا ہے۔

میں ابھی ابھی یہ عرض کر چکا ہوں کہ فلشن کو ماضی، حال، مستقبل، ان میں سے کوئی ایک زمانہ تو اختیار ہی کرنا پڑتا ہے۔ کوئی واقعہ زمانہ حال میں ہے۔ کوئی واقعہ زمانہ ماضی میں تھا۔ کوئی واقعہ زمانہ مستقبل میں ہوگا۔ ان کے علاوہ واقعے کے وجود کی کوئی صورت نہیں۔ اور واقعہ نہیں تو فلشن نہیں۔ فلشن ان معنی میں زمان یا وقت میں قید ہے۔ اس کے برخلاف بہت سی شاعری ایسی ہے جس میں کچھ واقع نہیں ہوتا۔ بسا اوقات شاعری کا ایک مصرع، یا ایک سطر ہی بات کو قائم کرنے کے لیے کافی ہوتی ہے۔ میتھیو آرنلڈ تو کہتا ہی یہی تھا کہ بڑی شاعری کو پہچاننے کے لیے ایک سطر ہی کافی ہے۔ یعنی شاعری کا جو ہر ایک سطر میں بھی ظاہر ہو سکتا ہے۔ فراق صاحب اسی بات کی بنیاد پر مجھ سے اکثر کہتے تھے کہ کبیر یا تلسی داس کے مصرعوں کے سامنے میرے مصرعے رکھو۔ آواز سے آواز ملتی ہے۔ خیر، وہ الگ بات تھی۔ لیکن آپ کا یہ خیال درست نہیں کہ شاعری میں وزن و بحر کے ذریعے وقت کو گرفت میں لانے یا وقت کی گرفت سے نکلنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اول تو شاعری کے لیے وزن اور بحر ضروری نہیں، اور دوسری بات یہ کہ شاعری میں وزن کی ایک تعریف یہ ہے کہ اسے وقت کا ایک تفاعل سمجھتے ہیں۔ یعنی الفاظ کو ارکان تصور کرتے ہیں اور یہ دیکھتے ہیں کہ انھیں ادا کرنے میں ایک طرح کی تال پیدا ہوتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ تال کے معنی ہیں کسی مقررہ وقفے کے اعتبار سے طبلے، یا کسی بھی چیز پر تھاپ دینا یا ٹھیکا دینا۔ لہذا شعر میں وقت اس طرح نہیں کام کرتا جس طرح فلشن میں کرتا ہے۔ شاعری میں وقت محض میکائیکی پیمانہ ہے، کہ کسی مصرعے کو ادا کرنے میں کتنا وقت لگا، اور مصرعے میں جو اصوات ہیں وہ کس ترتیب سے آئی ہیں۔ وقت کے اس دوران، اور اس کی ترتیب کو صحیح صحیح بیان کرنے کا نام عروض ہے۔

پہلا ملاقاتی: آپ ہر بات میں مثال دیتے ہیں۔ مثال دینا پدری مزاج کی صفت ہے اور پدری شخصیت میں عموماً طاقت اور اقتدار کا عنصر غالب ہوتا ہے، جب کہ مادری شخصیت کا خمیر محبت اور اپنائیت سے اٹھتا ہے۔

میزبان: (مسکراتا ہے) اپنی طرف سے گھڑے ہوئے اصولوں کے بل بوتے پر لفاظی کرنے کے پہلے یہ نہ بھولیے کہ انجیل اور قرآن دونوں ہی مثالوں سے بھری پڑی ہیں۔ مثالیں آپ کو شاید اس لیے بری لگتی ہیں کہ ان کا جواب آپ کے پاس نہیں۔

پہلا ملاقاتی: آپ چاہتے ہیں کہ ہر افسانے کے معنی اسی طرح بیان کیے جائیں جس طرح آپ ”تفہیم غالب“ لکھتے ہیں۔ یعنی آپ ”تفہیم غالب“ کی طرح مضمون آفرینی کرنا پسند کرتے ہیں، افسانہ جائے چولھے بھاڑ میں۔ آپ نے افسانے پر جو کچھ لکھا ہے اس میں خلوص نہیں، محض اتر اہٹ، دھونس اور رعونت ہے۔

میزبان: بندہ نواز، دھونس اور اتر اہٹ کو الگ رکھیے اور میں نے جو کہا ہے اس کو سمجھنے کی کوشش کیجیے۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ دھونس، اتر اہٹ... وغیرہ وغیرہ کے ساتھ جوابات کہی جائے وہ صحیح بھی ہو؟ پہلا ملاقاتی: ہاں، منطقی طور پر ممکن تو ہے لیکن...

میزبان: تو بس، جو کچھ میں نے کہا ہے اس کی سچائی کو دیکھیے، دھونس وغیرہ کو جانے دیجیے۔ ممکن ہے کہ آپ کو میری باتوں میں اتر اہٹ وغیرہ اس لیے نظر آتی ہو کہ ان کا جواب آپ سے بن نہیں آتا۔ اب رہی یہ بات کہ افسانے کی تعبیر اور معنی شناسی میں غالب کی تفہیم کی طرح مضمون آفرینی نہ کی جائے، تو کوئی بات نہیں۔ آپ آسان انداز میں اپنی بات کہیے، کہ آٹھ سال کے بچے بھی انھیں سمجھ لیں۔ لیکن آپ کے طوطا مینا تو محمد حسین آزاد کے کان کاٹ ڈالتے ہیں۔ ملاحظہ ہو۔ (پچھے مڑ کر الماری سے ایک اور کتاب نکالتا ہے۔ صفحہ کھول کر پڑھتا ہے): ”تنقید میں کبھی تو خیال سے آرٹ کی طرف اور کبھی آرٹ سے خیال کی طرف حرکت کرنی پڑتی ہے۔“ (ہنسی ضبط کرنے کے لیے کھانسنے کا بہانہ کرتا ہے، پھر پڑھتا ہے۔) ”زبان اور اسلوب کے تجزیے کے ذریعے نقاد بالآخر تو فن کی معنویت پانے ہی کی کوشش کرتا ہے اور فن کی معنویت میں تقسیم اور خیال کا بھی ایک حصہ ہوتا ہے۔“ (ہنسنے کی طرح کھانستا ہے۔ کھانتے کھانتے کتاب بند کر دیتا ہے۔) شاید اسی کو غالب نے گداے بے سرو پا کی جنوں جولانی کہا تھا۔ کیوں حضرت؟ خیال اور آرٹ شاید دو جگہیں ہیں جن کے درمیان تنقید کی گاڑی کو (بقول آپ کے گھوڑا گاڑی کو) حرکت کرنی پڑتی ہے۔ تو پھر تقسیم کیا ہے؟ شاید کوئی تیسرا شہر ہے؟

دوسرا ملاقاتی: چھوڑیے صاحب، اپنا اپنا انداز تحریر ہے۔

پہلا ملاقاتی: (بگڑ کر) آپ میری بات سیاق و سباق سے اکھاڑ کر پیش کر رہے ہیں۔ میں نے یہ بھی تو کہا ہے... لائیے کتاب مجھے دیجیے۔ (میزبان کتاب دیتا ہے۔ ملاقاتی کتاب کھول کر پڑھتا ہے۔) ”نقاد دیکھتا ہے کہ خیال یا... (ذرا ٹھہرتا ہے)... یا... تقسیم کی پیشکش کے لیے افسانہ نگار نے کہانی، کردار، واقعات، علامات اور اساطیر کا جو تانا بانا بنا ہے...“ (گھبرا کر

کتاب بند کر دیتا ہے۔)

میزبان: بے شک! کہانی، کردار، واقعات، علامات، ان میں کوئی فرق ہی نہیں، آپ سب کو ایک ہی لٹھی سے ہانکتے ہیں۔ اور یہ بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ ہر افسانے میں علامت ہی نہیں، علامات ہوں۔ اور آپ اس پر بھی بس نہیں کرتے، اساطیر کو بھی کھینچ لاتے ہیں۔ اُجی صاحب، ان الفاظ کے معنی تو بیان کر دیتے۔ یہ تو واضح کر دیتے کہ واقعات ہی کہانی اور کردار کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ ”کہانی“ اور ”کردار“ کہہ کر پھر ”واقعات“ بھی کہنا ظاہر کرتا ہے کہ آپ ان بنیادی الفاظ کے معنی نہیں جانتے۔

پہلا ملاقاتی: نئے افسانوی ادب کو سمجھنے کے لیے مادری کشادگی اور اپنائیت کی ضرورت ہے، لیکن آپ کا مزاج وہی پدری مزاج ہی ہے۔ ذرا آگے بڑھ کے دیکھتے۔

میزبان: ”مادری کشادگی“، سبحان اللہ!

پہلا ملاقاتی: سرور صاحب سے فکشن پر تنقید نہیں سنبھلی۔ کلیم الدین احمد شاعری اور تنقید کے باہر نہیں نکلے۔ ممتاز شیریں شاعری اور تنقید سے بالکل بے بہرہ رہیں۔ احتشام حسین شاعری پر تنقید پر اچھا لکھ گئے، لیکن فکشن کی طرف متوجہ ہوئے تو ان پر تھکن طاری ہو چکی تھی۔ فکشن کی تنقید آپ لوگوں کے بس کا روگ نہیں جناب۔ ہمارے نقادوں کا حال ہی ایسا ہے۔

میزبان: (مسکراتا ہے) ان میں مادری کشادگی نہیں ہے۔

دوسرا ملاقاتی: (ہنستا ہے) چھوڑیے صاحب، یہ اردو زبان ہی ایسی ہے۔ لیکن مجھے بھی یہ بات اچھی نہیں لگی کہ آپ افسانہ نگاروں کو ذلیل کرنے کے درپے ہیں۔

میزبان: اگر افسانے کو ناول سے کمتر کہا جائے اور ناول کو شاعری سے کمتر کہا جائے تو اس کے معنی یہ کہاں سے نکلے کہ میں، یا کوئی اور، افسانہ نگار کو ذلیل کرنا چاہتا ہے۔ اور اگر تنقیدی اخلاقیات اسی کا نام ہے تو یہ جرم سب سے پہلے ارسطو نے کیا تھا کہ اس نے المیہ کو رزمیہ اور طربیہ پر فوقیت دی۔ ہومر کے ماننے والوں نے اس پر بھوک ہڑتال تو نہیں کر دی کہ استاد، تم ہمارے ہیرو کو ذلیل کر رہے ہو۔ (تھوڑا رک کر) کہیں ایسا تو نہیں کہ افسانہ نگار حضرات خود ہی احساس کمتری میں مبتلا ہوں اور (دوسرے ملاقاتی کی طرف اشارہ کر کے) ہمارے دوست مادری کشادگی کے باعث اسے خود بھی محسوس کر رہے ہوں؟

پہلا ملاقاتی: (بھنا کر) آپ افسانے کی برائی ہزار کریں، لیکن Woman Hater کے کہنے سے لوگ عورتوں کے ساتھ محبت کرنا نہیں چھوڑتے اور Fiction Hater کی لن ترانیاں سن کر لوگ

افسانے پڑھنا ترک نہیں کرتے۔

میزبان: اس میں کیا شک ہے؟ گھبراہٹ تو آپ لوگوں کو ہو رہی ہے۔ مجھے نہیں۔
 پہلا ملاقاتی: اصنافِ سخن اور قدیم و جدید اور چھوٹی بڑی شاعری کے مسائل ایسے نہیں ہیں کہ رام
 لعل کو سامنے بٹھا کر یا مکالمے لکھ کر حل کیے جائیں۔ ایسی تنقید اشتعال انگیز ہوتی ہے۔

میزبان: اشتعال تو آپ کو آ ہی گیا ہے۔ سچی بات کہی۔ لیکن یہ جو آپ نے لکھا کہ خراب تنقید
 احمقانہ سوالات اٹھاتی ہے، تو مجھے خیال آیا کہ خراب تنقید احمقانہ جوابات کو بھی جنم دیتی ہے۔
 چلیے حساب برابر ہوا۔ حساب تو برابر ہوا، لیکن افسانے، یا افسانہ نگار کی خدمت تو نہ ہوئی،
 کیونکہ آپ ادب کی Pragmatic سطح پر جیتے ہیں (یہ آپ کا قول ہے، اس کے اہمال کا بوجھ
 مجھ پر نہ ڈالے گا)، لہذا ہر موقع کی مناسبت سے بات کہتے ہیں۔ ابھی آپ نے فرمایا تھا
 کہ افسانے کی تنقید میں اساطیر، علامات، وغیرہ کا تانا بانا ہوتا ہے جسے سمجھنا بہت ضروری
 ہے۔ لیکن بعد میں آپ ترقی پسندوں اور جدیدیوں پر یکساں کوا گہار پر اتر آئے تو آپ نے
 فرمایا (کتاب نکال کر پڑھتا ہے): ”ترقی پسند تنقید کا کو اسی افسانے پر منڈلاتا ہے جس میں
 سماج کی بھینس ڈکراتی ہے اور جدید تنقید کا گدھ اسی افسانے پر لپکتا ہے جس میں افسانہ نگار
 اسطور کی گائے کے تھنوں سے منہ بھڑائے ہوئے ہے۔“

پہلا ملاقاتی: جناب آپ میری اس چھوٹی سی کتاب کو بخشنیے۔ کہاں تک اس کے پیچھے پڑے رہے
 گا؟ میں نے افسانے پر اور بھی تو لکھا ہے۔

میزبان: ضرور لکھا ہے۔ آپ کے بعض ارشادات ہماری اسی گفتگو میں زیر بحث آ بھی چکے
 ہیں۔ لیکن بنیادی مسئلہ یہ نہیں ہے کہ کون صحیح ہے، کون غلط۔ بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ آپ کی تنقید
 دراصل ترقی پسند تنقید ہی کی ایک شاخ ہے۔ اور ترقی پسند ادب کے زیادہ تر بڑے کارنامے
 افسانے کے میدان میں تھے۔ لہذا افسانے کے خلاف آپ کچھ سننا پسند نہیں کرتے۔ دوسری
 بات یہ کہ فکشن کی تنقید ہو یا شاعری کی تنقید، اصول تنقید میں فرق نہیں ہو سکتا، طریق کار میں
 فرق ہو سکتا ہے۔ آپ کا دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ آپ اصول سے سروکار رکھتے نہیں ہیں اور آپ کا
 طریق کار وہی ترقی پسندوں والا ہے، کہ فکشن میں سماجی شعور وغیرہ تلاش کرتے پھرتے ہیں۔
 آپ فرماتے ہیں کہ (کتاب نکال کر پڑھتا ہے) ”ناول اور افسانہ جمہوری ذہن، انسان
 دوست نقطہ نظر اور درد مند دل کی ترجمانی کرتے ہیں اور انھیں مرکزی حیثیت دیتے ہیں۔“
 (کتاب بند کر دیتا ہے اور مسکراتا ہے۔) اول تو یہ اصطلاحات نہایت ناقص ہیں۔ جمہوری

ذہن، یعنی چہ؟ کیا قدیم ایتھنز (Athens) میں جمہوری ذہن نہ تھا، اور جمہوریت نہیں تھی؟ ذرا دیکھیے گا افلاطون اور ارسطو نے عورتوں اور غلاموں کے بارے میں کیا لکھا ہے؟ کیا حضرت جارج بش (George Bush) کسی نام نہاد جمہوری ذہن رکھنے والی پارٹی کی نمائندگی نہیں فرماتے؟ اور ان کے Running Dog میاں ٹونی بلیئر (Tony Blair) برطانیہ کی محنت کش پارٹی (Labour Party) کے اعلیٰ ترین رہنما نہیں ہیں؟ آپ ایک زمانے میں غالی ترقی پسند رہے ہیں۔ ذرا یاد کیجیے، اسٹالن بھی تو خود کو سوویت اور سوشلسٹ جمہوریہ ہی کا سربراہ بتاتا تھا۔ تو یہ ”جمہوری ذہن“ کیا چیز ہے؟ اور یہ جو کچھ بھی ہے، کیا آپ کے خیال میں حضرت نالٹائی نے *Anna Karenina* میں جمہوری ذہن کی نمائندگی کی ہے؟ اور کیا جناب بالزاک کے ناول، جن کا مرکزی موضوع ہی دولت، سرمایہ، اور خوشحال طبقے کی ذہنی پیچیدگیاں ہیں، آپ کے دریافت کردہ ”جمہوری ذہن“ کی پیداوار ہیں؟ آپ مغربی ادیبوں وغیرہ کے نام بہت گناتے رہتے ہیں۔ بھلا فرمائیے کہ روداں (Rodin) نے بالزاک کا جو قد آدم مجسمہ بنایا ہے اور بالزاک کے عضو تناسل کو اس کی عبا کے نیچے سے بھی ایسا دکھایا ہے تو وہ کون سے جمہوری ذہن کی عکاسی ہے؟ (ایک لحظہ رکھتا ہے، تمباکو نوشی کا پائپ اٹھاتا ہے۔ اسے ادھر ادھر پلٹ کر دیکھتا ہے، مسکراتا ہے۔ میز پر سے پائپ لائٹر اٹھاتا ہے۔) آپ کے خیال میں تو پائپ وغیرہ پینا غیر جمہوری ذہن کی علامت ہے۔ لیکن پائپ پر سب سے اچھی نظم جو میں نے دیکھی ہے وہ بودلیئر نے لکھی ہے۔ اور آپ اس کے بارے میں شاید جانتے ہوں کہ سخت ”جمہوری“ ذہن کا شاعر تھا۔ آپ کلیشے (Cliche) کو بہت برا کہتے ہیں لیکن آپ کی ساری تنقید کلیشے پر مبنی ہے۔ خیر، چھوڑیے۔

اب رہا فلکشن میں ”درد مند دل“ کا معاملہ، تو شاید جناب نے نہ فلا بیئر (Flaubert) کو پڑھا ہے اور نہ موپاساں (Maupassant) کو۔ ابھی کچھ دن ہوئے فلا بیئر کے آخری (اور نامکمل) ناول *Buvard et Pecuchet* کا ترجمہ شائع ہوا ہے۔ ذرا اسے دیکھ لیتے کہ اس میں درد مندی کتنی ہے اور فلا بیئر نے اپنے دونوں مرکزی کرداروں کے ساتھ اور ان کے ذریعے تمام آدمیوں کے ساتھ کیسا برا سلوک کیا ہے۔

پہلا ملاقاتی: (بے صبری سے، ہاتھ اٹھا کر) بس بس، بہت ہو گیا۔ آپ کے اصول تنقید کو کیا کہا جائے کہ فرماتے ہیں غزل بیک وقت فاسقانہ، عاشقانہ، عارفانہ وغیرہ ہو سکتی ہے، لیکن افسانے کے لیے یہ ممکن نہیں۔ آپ کا یہ بیان غیر مفکرانہ اور بنیادی طور پر احمقانہ ہے۔ آپ کو

یہ بھی نہیں معلوم کہ بھلے ہی غزل میں ظاہری تسلسل نہ ہو، لیکن ہر اچھی غزل میں اندرونی ربط ہوتا ہے۔ اچھی غزل فکر و احساس کے موہوم ترین تنافر کو برداشت نہیں کر سکتی۔

دوسرا ملاقاتی: اجی آپ یہ سب کیا لے بیٹھے؟ غزل میں اندرونی تسلسل ہو یا نہ ہو...

پہلا ملاقاتی: جی نہیں، یہ بہت اہم مسئلہ ہے۔ میں کہتا ہوں، کسی بھی اچھی غزل میں اندرونی تسلسل ہونا لازمی ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ غزل کا ایک شعر کسی رنگ کا ہو اور دوسرا شعر کسی رنگ کا۔ اچھی غزل ایسے تنافر کو برداشت نہیں کر سکتی۔

دوسرا ملاقاتی: اچھی غزل آپ کسے کہہ رہے ہیں؟ غالب کی غزل، میر کی غزل، سودا کی غزل؟ ان کی کوئی بھی غزل؟

پہلا ملاقاتی: جی ہاں، ان کی اچھی غزلوں میں سے کوئی سی غزل دیکھ لیجیے، میری بات صحیح ثابت ہو گی۔

دوسرا ملاقاتی: یہ استدلال تو circular ہے۔ جس غزل میں آپ کی بیان کردہ صفت نہ ہوگی، آپ جھٹ کہہ دیں گے کہ وہ غزل اچھی نہیں ہے۔ پہلے آپ بتائیے کہ کس غزل کو آپ اچھی غزل کہیں گے۔

پہلا ملاقاتی: (تھوڑی دیر سوچتا ہے) دیکھیے وہ... جو غزل ہے نہ میر کی... بیگم اختر نے گائی ہے۔ کچھ ایسی سی ہے، ناکام کیا، بدنام کیا، وغیرہ۔ (اس بات پر شگفتہ ہو کر کہ ادھورے طور پر سہی، غزل اسے یاد آگئی) جی ہاں، وہ اچھی غزل ہے۔ اس میں ایک محزونی، ایک مایوسی، کچھ تلخی سی ہے۔ یہی کیفیات اس غزل کو اندرونی ربط عطا کرتی ہیں۔ دیکھیے نہ، مطلع ہی کیا درد انگیز ہے (یاد کرنے اور پڑھنے کی کوشش کرتا ہے) وہ... الٹی... تدبیریں۔

دوسرا ملاقاتی: جی بہت خوب مطلع ہے، کس قدر غم آلود اور محزوں۔ (پڑھتا ہے):

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوانے کام کیا

دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

پہلا ملاقاتی (اچھل پڑتا ہے) واہ واہ، کیا مطلع ہے! (آنکھیں بند کر کے جھومتا ہے۔) دیکھا اس بیماری دل نے... کام تمام کیا... کام تمام کیا...

میزبان: (شعر پڑھتا ہے):

شیخ جو ہے مسجد میں ننگا رات کو تھا میخانے میں

جبہ خرقة کرتا ٹوپی مستی میں انعام کیا

پہلا ملاقاتی: (بدمزہ ہو کر آنکھیں کھولتا ہے، منہ بناتا ہے) لاحول ولا قوۃ، کیا بیہودہ شعر ہے۔ بھلا کس نے یہ شعر کہا؟ (طنز یہ مسکراہٹ) بندہ نواز، کہیں یہ آپ کا شعر تو نہیں؟
میزبان: (مداخلت کی پروا کیے بغیر، پڑھتا ہے):

سائد سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا

پہلا ملاقاتی: (خوش ہو کر) یہ ہوا نہ شعر! کس قدر شوخ شعر ہے، سودا کا معلوم ہوتا ہے۔
میزبان: (قبضہ مار کر) میاں صاحب، یہ سب شعر میرے ہیں اور اسی غزل کے ہیں جس کا مطلع آپ نے پڑھا تھا کہ اچھی غزل اسے کہتے ہیں۔

پہلا ملاقاتی: (زانو پر ہاتھ مار کر) نہیں، واللہ نہیں! اچھی غزل میں ایک داخلی تسلسل ہوتا ہے...
میزبان: اعلیٰ حضرت، پہلے سے طے شدہ مفروضوں کی روشنی میں ادب پڑھیے گا تو یہی حال ہوگا۔ اور کسی تنقیدی اصول کے بغیر افسانے پر تنقید لکھیے گا تو خود ہی کو دھوکا دیجیے گا۔ چند کتابیں الٹی سیدھی پڑھ لینے سے تنقید نہیں آتی۔

پہلا ملاقاتی: (منہ بنا کر) آپ تو طنز و استہزا پر اتر آئے۔
دوسرا ملاقاتی: بے شک یہ ہنر تو ہمارے دوست کا حق تھا۔ مگر چھوڑیے، آپ ہمیں پہلی اور آخری بار صاف صاف بتا دیجیے کہ آپ افسانے کے ہمدرد ہیں یا اس کے دشمن؟

میزبان: برادر، میں دشمن ہر گز نہیں ہوں۔ لیکن میری دوستی یا دشمنی سے ہوتا ہی کیا ہے؟ آپ لوگ بلاوجہ ہی گھبرا اٹھے اور افسانے کے دفاع میں سرگرم ہو گئے۔ دراصل آپ ہی جیسے لوگوں نے نقاد کو اہمیت دے کر اس کا دماغ خراب کر دیا ہے...

دوسرا ملاقاتی: اور ہمارے بزرگ دوست (پہلے ملاقاتی کی طرف اشارہ کر کے) بھی تو نقاد ہیں...
میزبان: بھلا نقاد کے قول کی اہمیت ہی کیا ہے؟ اچھی سے اچھی تنقیدی کتاب پندرہ، بیس، حد

سے حد پچیس برس میں پرانی ہو جاتی ہے۔ اگر وہ مسترد نہ ہو تو بڑی خوش قسمت ہے۔ ورنہ اکثر تنقیدیں لکھی جانے کے ساتھ ہی ساتھ پرانی بھی اور منسوخ بھی ہونے لگتی ہیں۔ سو میں اگر افسانے، یا ناول، یا دونوں کا مخالف بھی ہوں تو کیا ہوا؟ میرے اختلاف سے افسانے کا کیا بگڑ گیا؟... بلکہ کچھ بھلا ہی ہوا کہ افسانے پر تنقید اور غور و فکر کا سلسلہ شروع ہوا۔ ورنہ

میری نام نہاد مخالفت کے باوجود افسانے خوب لکھے جا رہے ہیں...

پہلا ملاقاتی: (قبضہ لگاتا ہے) اور بڑے ہی خراب افسانے لکھے جا رہے ہیں!

دوسرا ملاقاتی: (ہنس کر) جب ہم آپ جیسے لوگ افسانے کی تنقید لکھیں گے تو اور کیا ہوگا؟
میزبان: کسی کی مخالفت یا موافقت، خاص کر نقاد کی مخالفت یا موافقت سے تخلیقی ادب کا کچھ نہیں بگڑتا۔ لیکن میں یہ ضرور کہہ دینا چاہتا ہوں کہ میں افسانے کا مخالف ہرگز نہیں ہوں۔
دوسرا ملاقاتی: اے سبحان اللہ! افسانے کا جھٹکا کر دیا، اور فرماتے ہیں میں افسانے کا مخالف نہیں ہوں۔

میزبان: جھٹکا تو آپ نے کر ڈالا کہ ایسی تنقید لکھی ہے کہ بس۔ مثلاً آپ نے ایک جگہ فرمایا ہے کہ ”بابو گوپی ناتھ“ جیسا افسانہ نہ تو منٹو نے لکھا اور نہ کسی دوسرے افسانہ نگار نے اس کی نقل اڑائی۔ یہ اگر تنقیدی بیان ہے تو آپ چاہے اس کا ہزار بار ورد کریں، چاہے شہد لگا کر چائیں، چاہے اسے گھول کر پی جائیں، مرضِ جہل سے شفا نہ ہوگی۔
(باہر ایک درویش سہ تار پر گاتا ہوا گزرتا ہے۔)
درویش:

جن جن کو تھا یہ جہل کا آزار مر گئے
اکثر تمھارے ساتھ کے بیمار مر گئے
پہلا ملاقاتی: (کچھ چپیں بجیں ہے، لیکن مسکرانے کی کوشش کر رہا ہے۔)
دوسرا ملاقاتی: واللہ، میر صاحب نے ہر موقع کے لیے شعر کہہ رکھے ہیں۔ (پکارتا ہے) شاہ صاحب، ارے او شاہ صاحب ہوت! ذرا سامنے تو آئیے۔

درویش: (باہر ہی سے، باواز بلند، انداز کچھ ترنم کچھ تحت اللفظ کا ہے):

دنیا پہ اپنے جہل کی پرچھائیاں نہ ڈال
اے روشنی فروش اندھیرا نہ کر ابھی
دوسرا ملاقاتی: (کچھ خوش ہو کر، میزبان سے) یہ شعر تو آپ کے لیے کہا گیا تھا!
درویش: (باہر ہی سے، باواز بلند، انداز کچھ ڈانٹنے کا سا ہے):

کہاں سے تہہ کریں پیدا یہ ناقدانِ حال
کہ پوچ بانی ہی ہے کام ان جلاہوں کا

(اچانک بجلی چلی جاتی ہے۔ ہر طرف عجب طرح کا اندھیرا ہو جاتا ہے۔ سہ تار پر درویش کی آواز، دور جاتی ہوئی، لیکن صاف سنائی دیتی ہے۔)

درویش:

صحبتیں جب تھیں تو یہ فن شریف
 کسب کرتے جن کی طبعیں تھیں لطیف
 تھے جو اس ایام میں استادِ فن
 ناکسوں سے وے نہ کرتے تھے سخن
 پھر حصول اس سے نہ دنیا ہے نہ دیں
 کوئی حاجت اس سے وابستہ نہیں
 حاجت اس فرقے سے مطلق یاں نہیں
 جو نہ ہو ناقد تو کچھ نقصاں نہیں
 اک سراپا جہل ناگہ وقت کار
 ہم سے تم سے کرنے لاگا اعتذار
 نکتہ پردازی سے اجلافوں کو کیا
 نقد کب تھا جاہلوں کا فن بھلا
 (آواز مدہم ہونے لگی ہے۔ اندھیرا اب بھی ویسا ہی ہے۔)

افسانے کی حمایت میں (۶)

کردار:

قاری۔ اس کی عمر بیس اور چالیس کے درمیان ہے۔ لمبا سفید کرتا اور علی گڑھ کاٹ کا نیچا پاجامہ پہنے ہوئے ہے۔ پاؤں میں ہوائی سلیپر، کاندھے پر گلجے رنگ کا تھیلا۔ ایسے رنگ کو پرانے لوگ اگر نئی یا ملاگیری کہتے تھے۔ اب شاید صرف ملکجا کہلائے گا۔ قاری کی آنکھوں سے ذہانت اور ذکاوت نکلتی ہے، چہرہ گفتگوئی لیے ہوئے لیکن کچھ ستا ہوا سا ہے۔ آنکھوں میں کچھ سرنخی ہے، گویا رات کو دیر تک جاگا ہو۔ کچھ خاص خوش حال نہیں معلوم ہوتا۔

قاری۔ بائیس چوبیس سال کا نوجوان، پتلون اور فی شرٹ میں ملبوس۔ اس کے گلے میں سونے کی زنجیر ہے لیکن بہت پتلی سی، اور اس کی پیشانی پر کچھ صندل کے سے نشان ہیں۔ معلوم ہوتا ہے صبح پوجا کی تھی لیکن بعد میں بے خیالی سے منہ دھو لیا۔ نہایت تیز اور نہایت ذی علم معلوم ہوتا ہے۔

قاری۔ سفید ساری اور سیاہ بلاؤز میں ملبوس ایک قبول صورت خاتون۔ عمر کوئی ساٹھ سال۔ کسی یونیورسٹی کی پروفیسر معلوم ہوتی ہیں لیکن چہرے پر بہت نرمی ہے اور پورے تشخص پر علم کی کرنوں کا پرتو نظر آتا ہے۔ ان کے ایک ہاتھ میں کچھ کتابیں ہیں اور دوسرے ہاتھ میں طالب علموں کی دو چار کاپیاں۔ معلوم ہوتا ہے ابھی کلاس پڑھا کر چلی آ رہی ہیں۔

ملفوظ رہے کہ یہ تینوں قاری دراصل ایک ہی شخص ہیں۔ اثنائے گفتگو میں کبھی کوئی شبیہ نظر آتی ہے، کبھی کوئی۔

نقاد۔ عمر ساٹھ سے ستر سال۔ ہلکے رنگ اور ہلکے کپڑے کا سوٹ پہنے ہوئے، آنکھوں پر چشمہ جس

کے شیشوں کے پیچھے تیز ذہین آنکھیں روشن ہیں۔ سانولا رنگ، متوسط قد، چہرہ ڈاڑھی مونچھوں سے تقریباً ڈھکا ہوا۔ بات کرنے کے دوران بار بار مونچھوں پر ہاتھ پھیرتا ہے، گویا اسے اطمینان نہ ہو کہ سب بال بالکل برابر ہیں۔

دونوں کی ملاقات یونیورسٹی لائبریری سے ملحق ایک سیمینار روم میں ہوتی ہے۔ کافی کا دور چل رہا ہے۔ تمباکو نوشی، پان خوری، اور اس طرح کے تمام افعال سخت ممنوع ہیں۔ قاری چونکہ سگریٹ کا عادی ہے اس لیے اس کا ہاتھ بار بار اپنی جیب کی طرف جاتا ہے۔ کبھی کبھی وہ میز پر رکھے ہوئی تزئینی گلدان کو تمنا بھری نگاہوں سے دیکھتا ہے کہ کاش یہ ایش ٹرے ہوتا۔

گفتگو نہایت دوستانہ ماحول میں ہوتی ہے۔

قاری: جناب، آپ نے افسانے کی نوعیت کے بارے میں کئی باتیں ایسی کہی ہیں جن سے افسانے کے چاہنے والوں کی دل آزاری ہوئی ہے...

نقاد: معاف کیجیے گا، آپ کا قطع کلام ہوتا ہے، لیکن میں شروع ہی میں یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ کسی کی دل آزاری میرا مقصد ہرگز نہ تھا۔ میں نے تو اپنے خیال میں کچھ علمی نکات اٹھائے تھے، نظری تنقید کے میدان میں کچھ باتیں قائم کرنی چاہی تھیں۔ میرا خیال تھا، اور ہے، کہ علمی بحث سے کسی کی دل آزاری نہیں ہو سکتی، خاص کر جب نیت صاف ہو اور بحث واقعی علمی ہو۔

قاری: ٹھیک ہے، آپ یہی سمجھتے ہوں گے، لیکن افسانے کے چاہنے والوں کو یہ بات بہت بری لگی کہ آپ نے افسانے کو دوسرے درجے کی صنفِ سخن کہا، اور اس پر طرہ یہ کہ بعد میں خود آپ بھی افسانہ نگاری پر اتر آئے، یعنی آپ نے جانتے بوجھتے ہوئے ایک ایسی صنفِ اختیار کی جس کے تئیں آپ کے دل میں تحقیر کا جذبہ ہے۔ پھر ایسی صنف کے ساتھ آپ کیا انصاف کر سکیں گے؟... خیر، اس بحث کو ابھی یہیں چھوڑتے ہیں۔ دل آزاری تو آپ نے کی، اور ضرور کی۔ لیکن یہ درست ہے کہ آپ کی نیت صاف تھی... ہاں، ممکن ہے اس میں کچھ شرارت کا شائبہ رہا ہو، یا آپ رام لعل مرحوم کے ساتھ کچھ چھیڑ کرنا چاہتے ہوں۔

نقاد: چھیڑ ہی سہی، لیکن رام لعل مرحوم نے، اور دوسرے دوستوں نے بھی، میری چھیڑ کا اچھا اثر لیا اور افسانے کی نوعیت پر نئے انداز سے بحثیں شروع ہوئیں اور تیس پینتیس سال گزر جانے کے بعد بھی وہ بحثیں جاری ہیں۔

قاری: جی ہاں۔ اور ممکن ہے ان بحثوں سے کچھ فائدہ بھی ہوا ہو، لیکن یہ بات میری سمجھ میں نہیں آئی کہ اصناف کی درجہ بندی ہو ہی کیوں؟ عام انسان تو یہ خیال کرتا ہے کہ ہر صنف کی اپنی اہمیت ہے، اپنی وقعت ہے۔ کسی صنف کو برتر اور کسی صنف کو کمتر قرار دینا، بلکہ درجہ بندی کی بحث ہی چھیڑنا، کوئی کارآمد بات نہیں معلوم ہوتی۔ بھلا اس سے فائدہ ہی کیا ہے؟ ہر صنف کے اپنے تقاضے ہیں، اپنی صفات ہیں، اور وہ اپنی جگہ مکمل اور اطمینان بخش ہیں۔ لہذا کسی صنف کو کسی صنف پر فوقیت دینے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔

نقاد: اس کا ایک آسان جواب تو یہ ہے کہ اصناف ہوں گے تو ان کے درجے اور رتبے بھی ہوں گے، خواہ ان درجہ بندیوں سے کوئی فائدہ حاصل ہو یا نہ ہو۔ یہ جواب اپنی جگہ مکمل تو ہے لیکن مطمئن نہیں کرتا۔ لہذا پہلے اس بات پر غور کر لیں کہ اصناف ہیں کیا، اور ان سے فائدہ کیا ہے۔ اگر پورے ادب کو ایک نظام فرض کیجیے تو اصناف وہ تختی نظام ہیں جن کا مجموعہ ”ادب“ نام کا نظام ہے۔ یا اگر پورے ادب کو ایک مجلس یا بزم فرض کیجیے تو اصناف کی حیثیت اس مجلس یا بزم کے ارکان کی ہے۔ یا اگر پورے ادب کو ایک ملک فرض کیجیے تو اصناف کی نوعیت ان علاقوں، یا صوبوں، یا ریاستوں کی ہے جن کا مجموعہ ”ادب“ نام کا ملک ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوا کہ جس طرح کسی نظام، یا بزم، یا ملک کے اراکین میں بعض باتیں مشترک ہوتی ہیں، اسی طرح کسی ادب کی تمام اصناف میں بعض باتیں مشترک ہوں گی۔ اور اسی اعتبار سے، ہر رکن کی کچھ انفرادی صفات، کچھ انفرادی خصوصیات، کچھ انفرادی خوبیاں، اور کچھ انفرادی خرابیاں بھی ہوں گی۔ دوسرا مطلب یہ ہوا کہ اصولی طور پر تمام اراکین کو برابر کے حقوق حاصل ہوں گے، اور ان کے فرائض بھی یکساں ہوں گے۔ اس اصول کی روشنی میں آپ کی بات صحیح معلوم ہوتی ہے کہ تمام اصناف ادب کا درجہ اصولی طور پر یکساں ہے اور کسی کو کسی پر فوقیت دینے کی کوئی وجہ نہیں نظر آتی۔

قاری: (ہنس کر) اب آپ آئے راہ پر!

نقاد: لیکن اصولی طور پر فرائض اور حقوق کے یکساں ہونے کا مطلب یہ نہیں ہو سکتا کہ کسی نظام، یا کسی وجود کے تمام اعضاء و ارکان کا تفاعل بھی یکساں ہوگا۔ ملک کی تمثیل کو آگے بڑھائیں تو بات کو یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر ملک کے کسی علاقے میں کوئلہ پیدا ہوتا ہے تو ہم یہ توقع تو کر سکتے ہیں کہ اس کوئلے کا فائدہ پورے ملک کو پہنچے، اور اپنے کوئلے کے ذریعے پورے ملک کو فائدہ پہنچانے کا مناسب صلہ اس علاقے کو ملے۔ لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اگر ملک

کا ایک علاقہ کوئلہ پیدا کر رہا ہے تو اس ملک کے تمام علاقوں کا فرض ہے کہ وہ بھی کوئلہ پیدا کریں۔

قاری: (کچھ بے چینی سے پہلو بدلتے ہوئے) لیکن... لیکن اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ جس علاقے سے ملک کو فائدہ کم پہنچتا ہے اسے دوسرے علاقوں سے کمتر ٹھہرایا جاسکتا ہے۔ نہیں صاحب، میں یہ ملک والی تمثیل کیسے مان لوں؟ نہیں، ایسا نہ ہوگا!

نقاد: چلیے، ملک نہ سہی۔ ادب کو ایک نظام تو آپ کہیں گے؟
قاری: (کچھ سوچ کر) نہیں، نظام بھی صحیح تمثیل نہیں۔ ضروری نہیں کہ کسی نظام کے تحتی نظام سب برابر درجہ رکھتے ہوں۔ اور میرا عقیدہ ہے کہ ادب کے تمام اصناف یکساں اہمیت کے حامل ہیں، کسی کو کسی پر افضلیت نہیں۔

نقاد: (مسکراتا ہے) تو بات اب عقیدے پر آگئی۔ اچھا، فی الحال یہی مان کر چلتے ہیں کہ ادب کوئی نظام نہیں ہے، اور نہ اسے کسی ملک سے تشبیہ دے سکتے ہیں۔ لیکن پھر ادب کو کیا قرار دیا جائے؟

قاری: کیا مطلب؟ کیا قرار دیا جائے، اس کا مطلب کیا ہے؟ کچھ قرار دینے کی ضرورت ہی کیا اور کیوں ہو؟

نقاد: لیکن ادب کو کچھ نام تو دینا ہی ہوگا۔ جیسے آپ آم کو کہتے ہیں کہ ایک پھل ہے، شیر کو کہتے ہیں کہ ایک جانور ہے، ہیرے کو کہتے ہیں کہ ایک پتھر ہے، اسی طرح، ادب کو آپ کیا کہیں گے کہ وہ کیا ہے؟

قاری: (کچھ جھنجھلا کر) آپ فضول بحثیں اٹھانے میں بڑے ماہر ہیں۔ ادب کیا ہے؟ ادب... کچھ نہیں ہے... ایک... چیز ہے۔ نظام، اور بزم، اور ملک، یہ سب الجھاوے کس لیے؟ کیا ان کے بغیر ادب کی نوعیت سمجھ میں نہیں آسکتی؟

نقاد: تھوڑا صبر سے کام لیجیے صاحب۔ یہاں الجھاوا کچھ نہیں ہے۔ ایک معمولی سی بات ہے۔ آخر جب آپ ادب کے بارے میں بات کرتے ہیں تو اسے کیا فرض کرتے ہیں؟ یعنی آپ اسے وجود کے کس خانے میں رکھتے ہیں؟ آپ ہر چیز کے بارے میں ایک رائے رکھتے ہیں، یہ جانور ہے، کون سا جانور؟ شیر، یا بکری، یا کچھ اور۔ یہ پرندہ ہے، کون سا پرندہ؟ بلبل، یا کوا، یا کچھ اور۔ تو پھر اسی طرح ادب کے بارے میں بھی کوئی رائے رکھنا ضروری ہے کہ یہ کیا ہے؟ کیسے بنتا ہے، اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ وغیرہ۔

قاری: (پریشان ہو کر) جناب، آپ بات میں بات پیدا کرتے ہیں، بال کی کھال نکالتے ہیں، پھر ہر کھال سے ایک نیا بال برآمد کرتے ہیں۔ آخر اس سب سے کیا فائدہ؟ ادب ادب ہے۔ ہم سب دیکھتے ہی پہچان لیتے ہیں کہ یہ ادب ہے، یہ ادب نہیں ہے۔ ریل کا ٹکٹ ادب نہیں ہے۔ اخبار کی خبر ادب نہیں ہے۔ اقبال کی نظم ادب ہے۔ پریم چند کا افسانہ ادب ہے۔

کسی تحریر پر مصنف کا نام نہ ہو تب بھی آپ پہچان لیں گے کہ یہ ادب ہے اور ادب ہی نہیں، افسانہ بھی ہے، بہت خوب۔ یہ پہچان آپ کو ملی کہاں سے؟ میں فی الحال مان لیتا ہوں کہ ریل کا ٹکٹ ادب نہیں ہے اور نہ اخبار کی خبر ادب ہے۔ لیکن اگر کوئی شخص اخبار کی کوئی رپورٹ یا خبر لے کر اس میں سے ایسی باتیں نکال دے جو خبر کے طور پر پہچانی جاسکتی ہوں، یا جن سے پتہ چل سکتا ہو کہ یہ کسی اخبار کا تراشہ ہے، پھر وہ اسے ٹائپ کر کے اس پر ایک عنوان بھی ڈال دے اور آپ سے کہے کہ پہچانیے، یہ کیا ہے؟ تو آپ کیا کہیں گے؟ یہی نہ، کہ یہ تو افسانے جیسا کچھ معلوم ہوتا ہے؟ لیکن کیا آپ کہہ سکیں گی کہ یہ کس درجے کا افسانہ ہے؟ اور کیا کچھ نشانیاں منادینے کے نتیجے میں اخبار کی رپورٹ ادب بن جائے گی؟

قاری: نہیں، ہر گز نہیں۔ ہم فوراً پہچان لیں گے کہ یہ اخباری رپورٹ قسم کی چیز ہے۔
نقاد: لیکن کس طرح پہچانیں گی آپ؟ آپ کے ذہن میں افسانہ نامی صنف کی کچھ پہچان تو ہوگی تبھی تو پہچانیں گی۔

قاری: ابھی میں نے کہا نہ کہ میں خود بخود پہچان لوں گا۔
نقاد: (تھوڑا مسکرا کر) اور فلمی گیت؟ اور میرا کا بھجن؟ وہ بھی آپ خود بخود پہچان لیں گے؟ آپ کو کیونکر معلوم ہوگا کہ فلاں بھجن محض فلمی گیت ہے اور فلاں بھجن کوئی ایسا بھجن ہے جس کی ادبی حیثیت بھی ہے؟

قاری: (کچھ گڑبڑا کر) فلمی گیت... فلمی گیت تو ادب نہیں ہے... نہیں نہیں، فلمی گیت بھی ادب ہو سکتا ہے... کیونکہ بعض فلمی گیتوں میں ادبی حسن بھی موجود ہے... (سوچتا ہے) کیونکہ... کیونکہ ہم خود بخود پہچان لیتے ہیں کہ یہاں ادبی حسن ہے۔ فلمی گیت فلمی گیت ہے اور...
نقاد: میرا کا بھجن میرا کا بھجن ہے! لیکن اگر کسی گیت کے بارے میں آپ کو پہلے سے نہ معلوم ہو کہ وہ میرا کا گیت ہے یا کسی فلم کا گانا، تو کیا آپ خود بخود فیصلہ کر سکیں گے کہ یہ فلمی گیت ہے یا میرا کا بھجن؟

قاری: کیوں نہیں، جس طرح ہم خود بخود یہ پہچان لیتے ہیں کہ یہ جانور شیر ہے اور وہ جانور بکری ہے،

اسی طرح... اسی طرح... (سوچنے لگتا ہے) نہیں۔ یوں نہیں، اس کو یوں سمجھیے کہ شیر کی صفات ہمیں معلوم ہیں اور بکری کی صفات ہمیں معلوم ہیں... (ٹھہر جاتا ہے) ... بکری کی صفات اور شیر کی صفات... (تھوڑا خشمگیں ہو کر) مگر ان باتوں میں وقت ضائع کرنے سے کیا فائدہ؟

نقاد: ایک فائدہ تو یہی ہے کہ ہمیں اشیا کے بارے میں جاننے اور انھیں انواع (Categories) میں تقسیم کرنے کا موقع ملتا ہے۔ انواع جتنی باریکی سے قائم کی جائیں گی، ہماری معلومات اتنی ہی زیادہ معتبر اور درست ہوں گی۔ ہم مختلف طرح کے جانور دیکھتے ہیں تو انھیں الگ الگ پہچاننے کے لیے ان کی صفات کی بنا پر ہم ان کی تجنّیس کرتے ہیں: درندہ، گھاس کھانے والا، اڑنے والا اور گوشت کھانے والا، اڑنے والا اور گوشت نہ کھانے والا، رینگنے والا، وغیرہ۔ پھر چونکہ یہ تجنّیس بھی ناکافی ٹھہرتی ہیں، کیونکہ ہر جنس یعنی ہر Class میں ہزاروں جانور آجاتے ہیں، لہذا ہم ان میں مزید تفریقیں کرتے ہیں۔ مثلاً درندہ جس کے ناخون پنجوں کے اندر چھپے رہتے ہیں، جیسے بلی۔ پھر ہم مزید پہچان کے لیے مزید تفریق کرتے ہیں۔ مثلاً ناخونوں کو پنجوں کے اندر چھپائے رہنے والا وہ درندہ جو تنہا رہتا ہے، جیسے شیر۔ اس طرح ہم ہر نوع میں مزید باریکیاں دریافت کرتے ہیں اور انھیں کے اعتبار سے جانوروں کو مختلف انواع یعنی Categories میں رکھتے اور ان کے بارے میں بیان کرتے ہیں۔

قاری: چلیے مان لیا، جانوروں کے بارے میں تو یہ نوع بندی کارآمد ہو سکتی ہے، لیکن اصنافِ ادب کے بارے میں ان منطق تراشیوں کی کیا ضرورت ہے؟

نقاد: ذرا بتائیے تو سہی کہ انواع کو پہچاننے بغیر آپ کیونکر طے کر سکیں گے کہ جو تحریر آپ پڑھ رہے ہیں وہ نظم ہے، نثر نہیں؟ اور اگر نثر ہے تو افسانہ ہے کہ ناول ہے کہ داستان ہے؟

قاری: (جھلا کر) میں نے کہا نہ، کہ ہم اپنے آپ پہچان لیتے ہیں کہ کوئی تحریر نظم ہے کہ نثر ہے، اور اگر نظم ہے تو کس قسم کی نظم ہے۔

نقاد: جی بہت خوب۔ کوئی تحریر غزل ہے کہ نہیں ہے، یہ پہچاننے میں کوئی شے آپ کی معاون ہوتی ہے؟

قاری: کیوں نہیں، ہمیں معلوم ہے کہ غزل کا ہر شعر عموماً الگ الگ مضمون کا حامل ہوتا ہے۔ غزل کے مضامین عموماً عشق کی مشکلات، اور معشوق کی دوری یا بے رنجی کے بارے میں ہوتے ہیں۔ غزل میں عموماً ایک مطلع ہوتا ہے۔ اور... اور... (دوسرا جملہ کہتے کہتے اس کی آواز ڈھیلی اور پست پڑنے لگی تھی۔ اب وہ بالکل چپ ہو جاتا ہے اور اپنے جوتوں کی طرف دیکھنے لگتا ہے)۔

نقاد: کہیے، رک کیوں گئے؟ کیا آپ کہنا چاہتے ہیں کہ غزل کے بارے میں یہ سب معلومات آپ کے ذہن میں وہی طور پر موجود تھیں؟

قاری: ن... نہیں... ایسا تو نہیں...

نقاد: یعنی ادب کے بارے میں یہ باتیں آپ نے دھیرے دھیرے کر کے سیکھیں۔ دھیرے دھیرے آپ کو معلوم ہوا کہ نثر کسے کہتے ہیں، نظم کسے کہتے ہیں، غزل کو نظم کا حصہ قرار دیں یا نثر کا، وغیرہ۔ یہ باتیں آپ نے لوگوں سے سن یا سمجھ کر معلوم کیں، یا کسی کتاب میں پڑھ کر معلوم کیں، یا کسی استاد سے سیکھیں۔ لہذا ادب کی اصناف کے بارے میں جاننا کم و بیش اسی طرح کی کارگزاری ہے جس طرح کی کارگزاری کے نتیجے میں ہم دنیا کی کسی شے کے بارے میں جانتے ہیں۔

قاری: (کچھ بھنا کر) دھیرے دھیرے سہی، معلوم تو کر لیا۔ آپ نے کس طرح معلوم کیا کہ افسانہ دوسرے درجے کی صنف ہے؟ آپ ہمیں اس بات کی آزادی کیوں نہیں دیتے کہ ہم ادب کو اپنے طور پر بڑیں اور لطف اٹھائیں۔ یہ سب سوالات کیوں ضروری ہیں کہ غزل کیا ہے اور افسانہ کیا ہے اور ان میں سے کون برتر ہے؟

نقاد: ادب کو اپنے طور پر پڑھنا شاید ممکن نہیں ہے۔ سبھی پڑھنے والے کچھ مفروضات کے تابع ہو کر ادب پڑھتے ہیں۔ مثلاً یہ بھی ایک مفروضہ ہے کہ ادب کو کوئی شخص ”اپنے طور پر“ پڑھ سکتا ہے۔ لیکن ایسا ممکن ہو بھی، تو پہلے تو ہم ادب کو پڑھنے کے وہ طور سیکھیں جو ہمارے ادبی معاشرے میں رائج ہیں۔ اس کے بعد یہ نتیجہ نکالیں کہ ادبی معاشرے میں جو طور ادب پڑھنے کے رائج ہیں ہم ان سے مطمئن نہیں ہیں اور ہمیں اپنے طور پر تلاش کرنا چاہیے۔ فیصلے کی آزادی آپ کو بے شک ہے، لیکن فیصلہ کرنے کے لیے علم، یا معلومات بہر حال ضروری ہے۔

قاری: آپ کی منطق تراشیاں کم نہ ہوں گی۔ لیکن آپ اتنا تو سمجھ لیتے یا ہمیں سمجھا دیتے کہ لوک گیتوں کے گانے والے اور سننے والے ادب کی تخلیق کرنے اور ادب سے لطف اٹھانے کے طور سیکھنے کے لیے کس یونیورسٹی میں داخل ہوئے تھے یا داخل کیے گئے تھے؟

نقاد: کسی بھی یونیورسٹی میں نہیں، یونیورسٹی کیا، ممکن ہے وہ مکتب بھی نہ گئے ہوں۔

قاری: تو پھر؟

نقاد: تو پھر کچھ نہیں۔ ادب پڑھنا سیکھنے کے لیے مکتب یا مدرسہ یا کالج یا یونیورسٹی شاید بہت اچھی

جگہیں نہیں ہیں۔ ضروری تو ہرگز نہیں۔ آپ کا اپنا معاشرہ، خاص کر ادبی معاشرہ، سب سے سچا معلم ادب ہے۔

قاری: (زچ ہو کر) یہ بات ماننے کی نہیں ہے۔ لیکن چلیے مان لیا۔ بات تو آگے بڑھے۔ آپ کہہ رہے تھے کہ جس طرح تمام اشیا کو ہم پہلے جنس (Class)، پھر انواع (Categories) اور پھر نسلوں (Species) میں تقسیم کرتے ہیں اسی طرح ہم ادب کو بھی پہلے نثر و نظم میں، اور پھر نثر و نظم کی مختلف اصناف (Genres) میں تقسیم کرتے ہیں۔ اور ادبی معاشرہ یہ تقسیمیں طے کرتا ہے۔ یعنی ادبی معاشرہ طے کرتا ہے کہ کون سی اصناف ہمارے یہاں ہوں گی اور ان اصناف کی صفات کیا ہوں گی۔

نقاد: خوب۔ اب جب ہم نے معلوم کیا کہ ادب کئی اصناف کا مجموعہ ہوتا ہے، تو ہمیں دو باتیں اور معلوم ہو گئیں۔ ایک تو یہ کہ تمام اصناف ادب میں وہ شے مشترک ہوگی جسے ہم عمومی طور پر ”ادبیت“ یا ”ادب پن“ کہہ سکتے ہیں۔ اور دوسری بات یہ کہ ہر صنف ادب آپس میں مشابہت رکھتے ہوئے بھی ایک دوسری سے مختلف بھی ہوگی، کم از کم اتنی مختلف کہ ہمیں ایک صنف پر دوسری صنف کا دھوکا عموماً نہ ہو۔

ظاہر ہے فن پاروں کو اصناف میں تقسیم کرنے اور مختلف متون کی اصناف متعین کرنے کا ایک بڑا فائدہ اس بات میں ہے کہ کسی فن پارے یا متن کی صنف کا تعین ہمیں اس فن پارے، یا اس متن کی نوعیت کو سمجھنے اور اس کی تعبیر کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ یعنی کسی فن پارے یا متن کے ساتھ ہمارا معاملہ اس بات پر منحصر ہوتا ہے کہ ہم اسے کس صنف میں رکھتے ہیں۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ جب ہم کسی متن کو مثلاً غزل کی صنف میں سمجھ کر پڑھتے ہیں تو ہم اس متن سے ان صفات اور محاسن کا تقاضا نہیں کرتے جن کا تقاضا ہم مثلاً قصیدے سے کرتے ہیں۔ غزل کی خوبیاں قصیدے کا عیب ہو سکتی ہیں اور قصیدے کی خوبیاں غزل کا عیب ہو سکتی ہیں۔

دوسری بات یہ کہ اصناف ہوں گی تو ان کی نوعیت کے بارے میں کلام تو لازمی ہی ہو گا۔ لیکن اس سے بڑھ کر، یہ کلام بھی درمیان آئے گا کہ کس صنف میں کیا ممکن ہے، یعنی کسی صنف کے حدود کیا ہیں؟ اور ظاہر ہے جب حدود و ممکنات کی بات آئے گی تو ہر صنف کو کسی درجے یا مقام پر رکھنے کا بھی سوال اٹھے گا۔ یعنی کوئی نہ کوئی یہ پوچھ ہی دے گا کہ کون سی صنف یا اصناف دوسرے اصناف سے برتر ہیں اور کیوں؟

قاری: چلیے، مان لیا کہ اصناف کا تصور اور اصناف کی تقسیم اور پہچان ضروری ہے۔ لیکن معاف کیجیے گا، یہ بحث تو بالکل فضول معلوم ہوتی ہے کہ کون سی صنف برتر ہے اور وہ کس سے برتر ہے۔
نقاد: بے شک، عام قاری کے لیے یہ بحث بالکل بے معنی ہے کہ کون سی صنف برتر ہے اور کون سی کمتر۔ لیکن اصناف کی درجہ بندی کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ سب سے پہلے ارسطو نے کہا کہ المیہ شریف ترین صنف ہے۔ اس کے بعد رزمیہ، پھر اس کے بعد طربیہ۔ اس کی تو اصطلاحیں Tragedy اور Epic اور Comedy تھیں، لیکن ہم انھیں المیہ، رزمیہ اور طربیہ کہتے ہیں۔

قاری: چلیے ارسطو نے کہا ہو گا۔ ہم بھلا کیا ہر بات ارسطو کی مانتے ہیں؟
نقاد: نہیں۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ارسطو اپنے متعدد پیرو چھوڑ گیا۔ پیرو اس معنی میں کہ اس کے بعد بھی بہت سے نقادوں نے اصناف کی درجہ بندی پر گفتگو کی ہے۔ عرب والے تو قصیدے کو اتنا اہم قرار دیتے تھے کہ کم و بیش ہر بحث میں صرف قصیدہ گو کو خطاب کرتے تھے۔ عام شاعری کی بھی گفتگو ہو تو کہتے تھے، قصیدہ گو کو یہ کرنا چاہیے، وہ کرنا چاہیے... گویا باقی سب گھاس کھودتے ہوں۔ فارسی میں دسویں صدی کے امیر عنصر المعالی نے لکھا ہے کہ شاعری حاکم ہے اور نثر محکوم۔ اس کے کچھ بعد شمس قیس رازی بھی بار بار قصیدہ گو کو مخاطب کرتا ہے... یعنی عرب اور ایرانی نقاد اور مفکر شاعری، اور شاعری میں قصیدے کو اولین رتبہ دیتے تھے۔

قاری: یہ سب لوگ پرانے اور از کار رفتہ ہو چکے ہیں۔ ان کی بات سنا فضول ہے۔
نقاد: مغرب کو واپس آئیں تو شیلی ہمیں بتاتا ہے کہ شعر کی اہمیت اس درجہ ہے کہ شعر ادنیٰ انسان کے قانون ساز ہیں، اگرچہ لوگ اسے کھلے بندوں تسلیم نہیں کرتے۔ اس کا مشہور قول ہے:

Poets are unacknowledged legislators of the world.

اس نے یہ بات اپنے اس مضمون میں کہی تھی جسے رومانی شاعری کا ایک منشور کہا جاتا ہے۔ رومانویوں سے آگے ہیگل ہے، نطشہ ہے۔ یہ دونوں حضرات المیہ کو اعلیٰ ترین صنفِ سخن سمجھتے ہیں۔ نطشہ نے پوری تہذیب انسانی کی ذہنی افتاد کے دو منطقے قرار دیے تھے۔ ایک کو وہ اپولو سے منسوب کر کے Apolline کہتا ہے۔ اپولو کے مزاج میں تعقل، تفکر، روشن فکری، اور اقتدار ہے۔ دوسرے کو وہ Dionysian کہتا ہے، یعنی شراب کے دیوتا ڈائیونیس جیسا مزاج۔ ڈائیونیس کے مزاج میں عیش و عشرت، جذبات پرستی، کھیل کود کا جوش و خروش ہے۔ نطشہ کہتا ہے کہ المیہ کا مزاج اپولو صفت ہے اور طربیہ کا مزاج ڈائیونیس صفت۔

ہندوستان کو دیکھیے تو یہاں پہلی تنقیدی کتاب بھرت منی کی ناٹھ شاستر ہے۔ یعنی ہمارے یہاں شاعری یا کسی اور صنف کے بجائے ڈرامے کو اولین مقام کا حامل قرار دیا گیا اور ہندوستان میں تنقیدی کارگزاری وہاں سے شروع ہوئی۔

قاری: (ایسا لگتا ہے کہ قاری ان بڑے بڑے ناموں سے ذرا بھی متاثر نہیں ہے، اس کے بشرے سے اکتاہٹ عیاں ہے۔) جناب، یہ کیوں ضرور ہے کہ ہم ان لوگوں کی تقلید کریں؟
نقاد: نہیں، میں تقلید کی بات نہیں کہتا۔ میں تو آپ کو صرف یہ بتا رہا ہوں کہ اصنافِ سخن کی درجہ بندی کی کوششیں بہت پہلے سے ہو رہی ہیں۔ یہ کوئی میری ایجاد نہیں ہے۔ بلکہ اب تو مجھے لگتا ہے کہ اس سلسلے میں جو باتیں میں نے کہی تھیں وہ کسی مغربی نقاد کی زبانی پہنچتیں تو لوگ چوں بھی نہ کرتے۔

قاری: صاحب، وہ زمانہ لد گیا جب لوگ مغربی نقادوں کی دھونس کھا جاتے تھے۔ اب ہم آزاد ہیں۔ ہم اپنے فیصلے خود کریں گے۔

نقاد: بہت عمدہ بات کہی آپ نے۔ اگر ہم لوگ ایسے استدلال قائم کر سکیں جن کی رو سے اصنافِ سخن کی درجہ بندی غیر ضروری ٹھہرے تو میں بڑے شوق سے انھیں قبول کروں گا۔ اور اگر ایسے استدلال قائم ہو سکیں جن کی رو سے افسانے کا درجہ بہت بلند ٹھہرے تو میں انھیں بھی قبول کروں گا۔ ادب کا معاملہ تو صحیح معنی میں جمہوری معاملہ ہے۔ یہاں وہی صحیح مانا جاتا ہے جسے لوگ صحیح مان لیں۔

قاری: تو پھر فیصلہ یہی رہا کہ ہمارا ادبی معاشرہ افسانے کو اعلیٰ درجے کی صنف مانتا ہے، لہذا افسانہ اعلیٰ درجے کی صنف ہے۔ لیکن آپ شاید استدلال کے بغیر یہ بات قبول نہ کریں، کیونکہ آپ نقاد ہیں (ہنسی ہے) اور نقاد کی حیثیت میں آپ ادبی معاشرے کے فرد نہیں ہیں۔

نقاد: نہیں ایسا نہ کہیے۔ میں قاری بھی ہوں۔ آپ سب میرے بھائی بہن ہیں۔
قاری: لیجیے اور سنیے۔ اب تک تو نقاد لوگ خود کو ادب کا چودھری سمجھتے تھے۔ ایک ہی بحث میں سیدھے ہو گئے۔

نقاد: اس میں کیا شک۔ قاری نے خود اپنے اختیارات نقاد کو سونپ دیے ورنہ...

قاری: ... ورنہ میرا غالب کے زمانے میں نقاد کہاں تھے؟ سارا کام ٹھیک ٹھاک چل رہا تھا۔

نقاد: اصل میں کئی طرح کی گڑبڑ ہوئی۔ ایک تو یہی کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ادیب اور معاشرے کے درمیان انقطاع پیدا ہوا اور تب سے یہ انقطاع قائم ہے، بلکہ بعض لوگ تو کہیں گے کہ بڑھتا

رہا ہے۔ اس خلا کو بھرنے کے لیے نقاد سامنے آئے۔ آپ حالی، آزاد، امداد امام اثر کی تحریریں پڑھیے، صاف ظاہر ہے کہ وہ آپ کو تعلیم دے رہے ہیں کہ ادب کو اس طرح پڑھیے، اس طرح کا ادب لکھیے۔ اپنے خیال میں وہ معاشرے اور ادیب کے درمیان رشتے اور روابط بنا رہے تھے۔ پھر نقادوں کی رعونت بڑھی، اور بڑھتی ہی چلی گئی۔ اور جب ہمیں آزادی ملی اور جمہوریت آئی تو قاری نے خود کو حاوی کرنا چاہا۔

قاری: اے تو بہ کیجیے صاحب، ہم میں یہ مجال کہاں!

نقاد: اس کی ایک مثال تو یہی ہے کہ افسانے کے بارے میں کسی نقاد نے کوئی ایسی بات کہہ دی جو قاری کو جذباتی طور پر ناپسند تھی تو اس نے نقاد کے دلائل کو منطقی طور پر رد کرنے کے بجائے احتجاج شروع کر دیا۔

قاری: لیکن اب تو تصفیہ ہو گیا۔ ادبی معاشرہ جو کہے وہی درست ہے! نقد: خوب، مجھے سر تسلیم خم کرتے ہی بنے گی۔

قاری: (مسکرا کر) آپ تسلیم نہ کریں گے تو جائیں گے کہاں۔ استجاب قاری (Reader Response) کا نظریہ تو متن ہی کا وجود نہیں تسلیم کرتا، نقاد تو نقاد ہے۔ وہ صرف قاری کو جانتا ہے۔

نقاد: جناب، قاری تو میں بھی ہوں۔ آئیے اسی بات پر توڑ کر لیں: قاری بھی نقاد ہے اور نقاد بھی قاری ہے۔

قاری: (تینوں یک آواز ہو کر) بڑے موذی کو مارا ناقہ بے چارہ کو مارا! نقد: بہت درست۔ ٹہنگ واژدہا و شیرنر مارا تو کیا مارا!

دیباچہ ”غرة الکمال“ کا اردو ترجمہ

مدت گذری محمد حسن عسکری نے دیباچہ غرة الکمال کا ذکر اپنے خطوط میں مجھ سے کیا تھا۔ اس وقت میرا دھیان دوسری چیزوں میں تھا اور کتاب بھی میری دسترس میں نہ تھی، اس لیے بات آئی گئی ہو گئی۔ اب خیال کرتا ہوں تو افسوس ہوتا ہے کہ اسی وقت ان کی بات پر توجہ کیوں نہ کی۔ ہند ایرانی شعریات اور سبک ہندی کی شعریات کے لیے دیباچہ غرة الکمال نہ صرف نہایت اہم متن ہے، بلکہ بعض معاملات میں اسے مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اگر عسکری صاحب کی زندگی میں ہی اس کتاب کو پڑھتا تو کئی مسائل پر ان سے مزید روشنی حاصل ہو سکتی تھی۔ موت نے انھیں فرصت نہ دی، ورنہ ان مراسلات کے کئی سال بعد جب دیباچہ میرے ہاتھ لگا اس وقت اگر عسکری صاحب حیات ہوتے تب بھی وہ کچھ خاص سن رسیدہ نہ ہوتے اور میں ان سے بہت کچھ سیکھ سکتا تھا، لیکن انھیں تو اللہ کا محب ہی نہیں بلکہ پیارا بھی ہونا تھا۔ ”حیف دنیا سے سدھارا وہ خدا کا محبوب“ خواجہ میر درد کی طرح ان پر بھی صادق آتا ہے۔

اس زمانے میں کلیات امیر خسرو کے دو ایڈیشن میرے پاس تھے۔ دونوں نول کشوری تھے، ایک تو ۱۹۱۶ء کا، جس کے مصحح حامد الہ آبادی تھے، اور دوسرا ۱۹۶۷ء کا جسے انوار الحسن نے مدون کیا تھا۔ اس کلیات میں بھی ایک مختصر دیباچہ ہے، لیکن معنوی اعتبار سے وہ نہایت اہم ہے، کیونکہ اس میں خسرو نے اپنا نظریہ روانی شعر پیش کیا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ شعر کے بارے میں دو اہم ترین شرطیں جو ہمارے کلاسیکی شعرا نے بتائی ہیں وہ ہیں (۱) کلام کا مربوط ہونا اور (۲) کلام میں روانی ہونا۔ خسرو نے اپنے محولہ بالا دیباچے میں روانی کو اس قدر اہمیت دی ہے کہ انھوں نے اسے شعر کی کم و بیش تمام خوبیوں کی اساس قرار دیا ہے۔ یہ دیباچہ ۱۳۱۵ء کا لکھا ہوا ہے، یعنی دیباچہ غرة الکمال کے کوئی بیس بائیس سال بعد کا، جس کی تاریخ تکمیل ۶۹۳ ہجری (۱۲۹۳/۱۲۹۴ء) ہے۔ اس کے

بارے میں بار بار میرے جی میں اٹھتی تھی کہ اس کا ترجمہ کر لیا جائے، لیکن ایک تو زبان ادق، اس پر طرہ یہ کہ دونوں ایڈیشنوں میں متن مجھے مخدوش نظر آتا تھا، لہذا بات ٹلتی گئی۔ یہ بات بہر حال واضح تھی کہ تمام پرانے اساتذہ نے، خواہ وہ دکنی ہوں یا دہلوی، اپنے کلام کی روانی پر فخر کیا ہے، چنانچہ یہ نتیجہ نکالنا کچھ غلط نہ ہوگا کہ روانی کو ہماری کلاسیکی شعریات کے ایک بنیادی تصور کی حیثیت سے قائم کرنے میں امیر خسرو کے خیالات کو ضرور دخل رہا ہوگا۔

مثال کے طور پر، خسرو نے غرۃ الکمال کی غزلوں کے بارے میں اپنے دیباچہ کلیات میں لکھا:

وہ غزلیں جو لطیف پانی کی طرح رواں تر ہیں، اور جنہیں آتش طبع کے عالم بے پرواز سے قوت بسیار ملی ہے، اور جو کہ مقام ہوائیت سے مرتبہ مائیت تک پہنچ گئی ہیں، وہ غرۃ الکمال سے ہیں۔

پھر وہ بقیہ نقیہ اور اس کے بعد کی غزلوں کے بارے میں کہتے ہیں:

مجھے امید ہے کہ ان غزل ہائے سوزاں سے کرۂ آسمان بلند کو سرا سر آتش پا کر ڈالوں، گویا کہ اس خرمن سے اٹھنے والا شعلہ سوزاں، خوشہ عطار کو جا پکڑے، یہاں تک کہ اس کی روشنی روئے فلک پر گرے، اور مشعلہ آفتاب کو پانی کر ڈالے۔

یعنی خسرو کی نظر میں ”روانی“ صفت ہے آگ اور پانی کی۔ یا یوں کہیں کہ ”روانی“ کی فطرت آگ اور پانی جیسی ہے۔ اور سب سے عمدہ روانی وہ ہے جو اس پانی میں ہوتی ہے جو مبدل بہ حرارت (یعنی ہوا) ہو کر پھر مبدل بہ آب ہو کر، اور پھر مبدل بہ ہوا ہو کر بالآخر مبدل بہ آب ہو گیا ہو۔ اس طرح ایک عنصر (نرم حرارت، تری، پانی) کی اپنی توانائی، دوسرے عنصر کی اپنی توانائی (سخت حرارت، تری، ہوا) کی طرف آزادی سے رواں ہوتی رہتی ہے۔ اور ایک منزل وہ آتی ہے جب خود شعلہ پانی کی سی صفت حاصل کر لیتا ہے۔ موسیقی بنیادی طور پر تال اور وقفے کی پابند ہے مگر شعر کی روانی وقفے اور تال کے بندھنوں سے ماورا ہے۔ وہ مختلف، بلکہ متخالف عناصر کو یک جان کرتی اور ان کا استحالہ کرتی ہے۔ اب اس تصور کے سامنے نصرتی کے علی نامہ سے حسب ذیل اشعار پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ خسرو کے تصور روانی نے ہمارے شعرا کو کتنی دور تک متاثر کیا ہے۔ نصرتی مناجات میں کہتے ہیں:

خیالاں کو مجھ باؤ کے اوج دے
طبیعت کو دریا کے نت موج دے
مری جیب کو سیف کر آبدار
عنایت کی رکھ دم سوں نت تیز دھار

اس کے بہت بعد شا کر ناجی نے نصرتی کے گھر سے بہت دور اپنے دیس، یعنی دلی میں بیٹھ کر کہا:
روانی طبع کی دریا سستی کچھ کم نہیں نا جی
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

بہر حال، خسرو کے دیباچہ کلیات اور دیباچہ غرة الکمال سے میں نے تھوڑا بہت حاصل کیا۔ لیکن اس کا ترجمہ اب بھی میری دسترس سے باہر تھا۔ اور یہ بات بھی میری نظر میں تھی کہ شبلی جیسے بڑے آدمی نے لکھا تھا کہ ان کے سامنے دیباچہ غرة الکمال کا جو نسخہ تھا اس کی نثر نہایت عمیر الفہم اور کتابت ”سخت غلط“ تھی۔ کئی سال بعد جب قاضی جمال حسین نے شب خون کے لیے ایک مضمون لکھا، بعنوان ”دیباچہ غرة الکمال کی معنویت“ (مطبوعہ شب خون، نمبر ۱۶۸)، اور اس میں خسرو کے نظریہ نظم و نثر سے کچھ بحث کی، تو مجھے شدت سے احساس ہوا کہ اس کتاب کا ترجمہ ہونا بہت ضروری ہے، ورنہ ہم لوگ اپنی شعریات کی ایک انتہائی اہم دستاویز سے محروم رہیں گے۔ مثال کے طور پر، نثر کے بارے میں خسرو نے لکھا ہے:

نظم کو موزوں اور نثر کو ناموزوں کہتے ہیں، نیز اسے صحیح اور اسے ست کہتے ہیں۔ جب نظم کو بے ترتیب کریں تو نثر ہو جاتی ہے لیکن نظم کو جب تک درست نہ کریں نظم نہیں ہو سکتی... نثر کیا ہے؟ باہمی گفتگو کا معروف ذریعہ ہے اور خاص و عام میں رائج ہے۔ نثر طرز و روش ترک کرنے کو مقصود ٹھہراتی ہے پھر خود ہی ایک شاخ سے نکل کر دوسری شاخ سے پیوست ہو جاتی ہے۔ نثر... بے لگام تیز رفتار گھوڑا ہے۔ مہار چھوڑی ہوئی اونٹنی ہے۔ تمام اصول و قواعد کے باوجود اس کی عبارت بے ربط اور بے ترتیب رہتی ہے (ترجمہ ہند، صفحہ ۳۸ اور ۳۹)۔

اس عبارت کو اگر غور سے نہ پڑھا جائے تو اس کی باریکی سمجھ میں نہ آئے گی اور یہ محض زور بیان کا اظہار معلوم ہوگی۔ امیر عنصر المعالی کا قول سب کو یاد ہوگا کہ نثر محکوم ہے اور نظم حاکم۔ لیکن خسرو کے نکات بالکل مختلف ہیں۔ ان کے خیال میں نظم کی خصوصیت ”ترتیب“ ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ نثر میں بھی ترتیب ہوتی ہے، یعنی جب تک الفاظ کو ایک خاص نحوی یا محاوراتی ترتیب سے جمع نہ کیا جائے، نثر وجود میں نہیں آ سکتی۔ تو پھر نظم میں جس ترتیب کی بات خسرو نے یہاں کہی ہے وہ محض نحوی ترتیب نہیں ہو سکتی۔ یہاں یقیناً ترتیب سے کچھ اس قسم کی صفت مراد ہے جو اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب الفاظ کو تخلیقی طور پر منظم کیا جائے۔ دوسری بات یہ کہ نثر میں الجھاوا ہوتا ہے، اور نظم میں ربط و تسلسل۔ نثر کسی ایک راہ پر نہیں چلتی، اس میں بات سے بات نکلتی جاتی ہے اور کلام میں ارتکاز نہیں پیدا ہو سکتا۔ لہذا نثر بے لگام گھوڑا یا بے قابو دوڑتی ہوئی سانڈنی ہے۔ اس طرح نثر کی تعریف کے پردے میں خسرو

اس حدیث پر تفصیل سے گفتگو کی ہے اور انھوں نے ذرا محتاط نتیجہ نکالا ہے۔ خسرو نے جو تفسیر کی ہے وہ شعر کی علمیاتی نوعیت کو بڑے جوش و اعتماد کے ساتھ حدیث و قرآن کی روشنی میں ثابت کرنے کا عزم رکھتی ہے۔ ہمارے فاضل مترجم یعنی ڈاکٹر لطیف اللہ صاحب نے بھی زیر نظر ترجمے میں نواب صدیق حسن خاں ہی کی طرح محتاط رویہ اختیار کیا ہے، لیکن صدیق حسن خاں کو بھی اس بات میں شک نہیں کہ اس حدیث سے ثابت ہے کہ ”کچھ حکمتیں ایسی ہیں جن کی ماہیت شعر سے ہے۔ پس لازم آیا کہ جمیع افراد حکمت میں سے بعض ایسی ہوں جو شعر سے ہیں... اور ابن ماجہ سے مرفوعاً روایت ہے کہ کلمۃ الحکمت ضالۃ المؤمن حیثما وجد با فہو احق بہا [کلمہ حکمت حق] مومن کا کھویا ہوا مال ہے۔ وہ اسے جہاں پائے، اس پر اس کا حق ہے کہ اسے اپنا لے]... کلمہ حق میں نظم و نثر دونوں شامل ہیں... بعض شعر کلمہ حکمت ہیں اور کلمہ حکمت مومن کا کھویا ہوا مال ہے، لہذا بعض شعر مومن کا کھویا ہوا مال ہیں۔“

میں نے یہ عبارت شمع انجمن، از نواب صدیق حسن خاں، بھوپال، مطبع شاہجہانی، ۱۸۷۶ء، ص ۱۷ تا ۱۸ سے اخذ کی ہے۔ حضرت ابن ماجہ کی روایت کردہ حدیث کے ترجمے کی صحت کے لیے میں اپنے عزیز و محترم دوست (افسوس کہ انھیں مرحوم لکھنا پڑ رہا ہے) پروفیسر ثار احمد فاروقی کا ممنون احسان ہوں۔

خسرو کے استدلال سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ شعر کا سروکار عظیم تر حقائق اور بزرگ تر معاملات سے ہے۔ نری ”اطلاع“ فراہم کرنا شعر کا کام نہیں، شعر کا کام حکمت بیان کرنا اور حکمت سکھانا ہے۔ ہماری شعریات میں معنی آفرینی پر جو توجہ دی گئی ہے اس کی روشنی میں اس بات کو سمجھنا چاہیے کہ خسرو نے اپنی اولیات میں جس چیز پر سب سے زیادہ فخر کیا ہے وہ ایک خاص قسم کا ایہام ہے، اور وہ ایہام کو (ہمارے جدید اردو اساتذہ ادب کے برعکس) معنی آفرینی سے براہ راست متعلق قرار دیتے ہیں۔ پھر وہ کہتے ہیں:

بندے نے اپنی کلک تیز سے معنی کے بال کے سرے کو اس طرح چیرا ہے کہ ایک بال کے شکاف سے سات معنی حاصل ہوئے۔ - خسرو کی طبع فکر نے ایسا ایہام ایجاد کیا جو آئینے سے زیادہ پسندیدہ ہے کیونکہ آئینے میں ایک صورت، ایک خیال سے زیادہ نظر نہیں آتی، لیکن یہ ایسا آئینہ ہے کہ اگر تم ایک چہرہ اس کے روبرو لاؤ تو یہ سات درست اور روشن خیال دکھاتا ہے۔ میں نے اس کا نام ”ایہام ذوالوجہ“ رکھا ہے (ترجمہ ہذا، ص ۱۰۲ تا ۱۰۳)۔

لہذا خسرو کی نظر میں ایک سے زیادہ معنی رکھنے والے کلام کی خاص اہمیت ہے۔ ہمارے یہاں

اٹھارھویں صدی تک، اور اٹھارھویں صدی میں خاص طور پر، ایہام کو پسندیدہ نظروں سے دیکھا گیا۔ اس میں مجھے کچھ بھی شک نہیں کہ ایہام کی مقبولیت ہمارے یہاں دو وجہوں سے ہوئی۔ ایک تو سنسکرت کی شعریات و روایات کا اثر، اور دوسری امیر خسرو کے تصورات، ان دونوں نے مل کر ہماری کلاسیکی شعریات کے کئی بنیادی اصولوں کو قائم کیا۔ پھر اس میں حیرت کی کچھ بات نہیں جب اردو کے سب سے پہلے باقاعدہ شاعر فخر دین نظامی نے اپنی مثنوی (تاریخ تحریر ۱۲۴۱ تا ۱۲۴۳ء) میں اپنی شعریات میں حسب ذیل نکات کو شامل کیا:

(۱) ایہام

دو آرت سب جس کوت میں نہ ہوئے
دو آرت سب باج رتجھے نہ کوئے

(کدم راؤ پدم راؤ، مرتبہ جمیل جالبی، ص ۱۳۳)

(جس شعر میں دو معنی رکھنے والے لفظ نہ ہوں، تو دو معنی والے الفاظ کے بغیر کوئی راغب نہیں ہوتا۔)
(۲) علم

دھنور بید رت بھید ست بھید دھات
پرس بھید پر کروں ہوں نیم جات

(کدم راؤ پدم راؤ، مرتبہ جمیل جالبی، ص ۱۳۳)

(دھنور بید؟)، اسرار عاشق و معشوق، اسرار حقیقت، اسرار انسان، یہ سب [خام] دھاتیں ہیں۔
میں انھیں سونا بنا دیتا ہوں۔)
(۳) نغز گوئی

نظامی کہن ہار جس یار ہوئے
سنن ہار سن نغز گفتار ہوئے

(کدم راؤ پدم راؤ، مرتبہ جمیل جالبی، ص ۶۹)

(اے نظامی، جب شاعر دوست بن جائے تو [اس کا کلام] سننے والا سن کر نغز گفتار ہو جاتا ہے۔)
یہ تینوں نکات دیباچہ غرۃ الکمال سے مستنبط ہو سکتے ہیں۔ ایہام کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ بقیہ دو کے لیے یہی بتانا کافی ہے کہ خسرو نے دیباچہ غرۃ الکمال میں لکھا ہے:

شعر میں دانائی پانچ ذرائع سے کارفرما ہوتی ہے۔ (۱) فاضلانہ۔ (۲) حکیمانہ۔ (۳) نیک طبعانہ۔
(۴) عاشقانہ۔ (۵) شاعرانہ۔... دانش شاعرانہ... یہ ہے کہ شاعر... فاضلانہ، حکیمانہ، نیکو طبعانہ،

اور عاشقانہ سب طرزوں کو ان کے حق کے مطابق جانتا ہو۔ (ترجمہ ہذا، صفحہ ۶۸ تا ۶۹)

اسی اعتبار سے امیر خسرو نے نقد شعر اور فہم شعر کے بارے میں بھی اصول مقرر کیا کہ یہ ہر شخص کے بس کا روگ نہیں۔ کلیات کے دیباچے میں انھوں نے ”صاحب طبع“ اور ”طبع وقاد“ کی صفت شاعر اور قاری دونوں کے لیے استعمال کی تھی۔ یعنی خسرو کی نظر میں شعر گوئی اور شعر فہمی دونوں کے لیے مناسبت طبع اور مناسبت مزاج، دونوں مساوی درجے میں ضروری ہیں۔ ”وقاد“ کے بہت سے معنی ہیں: روشن، آتشیں، پھرتیلا، حرارت یافتہ، زیرک، درگزرندہ در امور، لہذا ذہین اور دراک۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ جو روشن کرے وہ بھی وقاد ہے اور جو روشن ہو وہ بھی وقاد ہے۔ شاعر کی طبع وقاد اس سے شعر کہلاتی ہے اور قاری کی طبع وقاد اسے اس بات پر مطلع کرتی ہے کہ شاعر کیا کر رہا ہے۔ مملکت شعر میں شاعر اور قاری دونوں ایک ہی جگہ ہیں۔ اس نظریے، اور سنسکرت نظریہ ساز ابھینو گپت (Abhinavagupta) کے نظریہ سہر دے (صاحب دل) قاری میں کتنی مماثلت ہے، یہ کہنا شاید ضروری نہ ہو۔ ابھینو گپت نے سہر دے قاری کی تعریف ہی یہی کی ہے کہ وہ ایسا دل رکھتا ہے جس کی قوت ادراک نہایت تیز ہو۔

دیباچہ غرة الکمال میں امیر خسرو نے قاری کے لیے ضروری قرار دیا ہے کہ وہ اعلیٰ صلاحیت کا حامل ہو، اور انھوں نے نا اہلوں کی شدید مذمت کی ہے:

بہت سے کم مایہ لوگ ہیں... [جن] کی تصنیفی صلاحیت ناقص اور بہت کم ہوتی ہے۔ یہ لوگ (صاحب کمال پر) اعتراض کرنے اور اس کی غلطی پکڑنے والوں کے گروہ میں شامل ہو جاتے ہیں تاکہ انھیں بھی سخنور خیال کیا جائے۔ اگر (ان کی بے تکی باتوں پر) غور کیا جائے تو وہ حماقت پر مبنی نظر آئیں گی نہ کہ فصاحت پر۔ (ترجمہ ہذا، صفحہ ۱۲)

اسی بات کے دوسرے پہلو کو امیر خسرو اس دیباچے میں یوں بیان کر چکے ہیں (ترجمہ ہذا، صفحہ ۶۲):

اگر تم [بچے] کے ہاتھ میں نظامی کی پنچ گنج تھما دو تو وہ سوائے صورت کے اور کیا دیکھے گا۔ وجہ ظاہر ہے کہ اس بچے کی عقل درجہ کمال تک نہیں پہنچی... لیکن وہ حضرات جو کامل عقل رکھتے ہیں اور فضل الہی بھی ان کے شامل حال ہے، وہ پنچ گنج سے دریافت کر لیتے ہیں جو کچھ کہ وہ دریافت کرتے ہیں۔

اس دیباچے کی کئی اور باتوں کی طرف ہمارے فاضل مترجم نے اپنے پیش لفظ میں اشارہ کر دیا ہے۔ میں صرف ایک نکتہ اور بیان کر کے اپنی بات ختم کروں گا۔ ہم جانتے ہیں کہ برصغیر کے علمی

حلقوں میں مدت سے یہ بات عام ہے کہ ہندوستان کے فارسی گو، خواہ وہ ہندی الاصل ہوں خواہ ایرانی النسل، زبان کی درستی اور فصاحت کے باب میں ”خالص ایرانیوں“ کے برابر اور ان کی طرح لائق اعتبار و استناد نہیں ہیں۔ اس غلط رویے کا نقصان خسرو کو بھی اٹھانا پڑا اور ان کی نظم و نثر کو اس تفصیل اور گہرائی سے نہیں پڑھا گیا جس کی وہ مستحق تھی۔ اور نہ خسرو کو بالاعلان ایرانی شعرا کے برابر ٹھہرایا گیا، بہتر ٹھہرانا تو دور کی بات ہے۔ ہمارے فاضل مترجم نے اپنے پیش لفظ میں درست لکھا ہے کہ اگر خسرو کی شاعری پر تھوڑی بہت توجہ کی بھی گئی تو ان کی نثر، اور خاص کر دیباچہ غرۃ الکمال کو بالکل ہی ہاتھ نہ لگایا گیا۔ دوسری طرف یہ بھی ہوا کہ جب خسرو جیسے بڑے شاعر کی پوری منزلت نہ ہوئی تو ان سے کم تر درجے کے شعرا کو کون پوچھتا۔ غالب نے تو صائب جیسے ایرانی کو بھی مسلم الثبوت ماننے سے انکار کر دیا کیونکہ صائب ہر چند ”ایرانی نژاد“ تھے، لیکن ”واردِ شاہجہاں آباد“ تھے۔ ایران کی برتری کے اس تصور میں اپنے وطن کی توہین اور حب الوطنی کی تردید بھی پنہاں تھی لیکن اس طرف کسی کا دھیان نہ گیا۔

ان تعصبات کے پیچھے یہ غلط تصور تھا کہ کوئی غیر شخص، خواہ وہ کتنا ہی لائق کیوں نہ ہو، لسانی مہارت میں ”اہل زبان“ کی برابری نہیں کر سکتا۔ خسرو کے زمانے میں ہندوستان میں کم سے کم تین غیر زبانوں کی تہذیب رائج تھی، یعنی فارسی، ترکی، اور عربی۔ شعر گوئی اور زبان فنی کے سیاق و سباق میں خسرو جگہ جگہ ان زبانوں کا ذکر کرتے ہیں۔ دوسری اہم بات یہ تھی کہ خسرو کا زمانہ آتے آتے عرب اور ایرانی دنیا میں دور دور تک پھیل چکے تھے، اور لسانی مہارت، ”اہل زبان“، ”عجم“ وغیرہ کی بحثیں ہو رہی تھیں۔ اگر ایرانیوں کو اپنی زبان پر بے حد غرور تھا تو عربوں نے بطور خاص اپنی زبان کے بارے میں یہ خیال رائج کر رکھا تھا کہ ”عجم“ ہماری زبان کے مکمل ماہر نہیں ہو سکتے۔ ظاہر ہے کہ فارسی کی حد تک خسرو کو بھی یہ مسئلہ طے کرنا تھا کہ کیا ہندی الاصل شخص کو لسانِ پارسی میں استاد کی کا درجہ حاصل ہو سکتا ہے؟ خسرو کے دل میں حب الوطن کا جذبہ بھی موج زن تھا اور وہ اسی دیباچے میں اپنے ہندوستانی ہونے کا ذکر نہایت فخر کے ساتھ کرتے ہیں (ترجمہ ہذا، صفحہ ۱۱۲)، لہذا انھیں اس معاملے کا تصفیہ کرنے میں کچھ مشکل نہ ہوئی۔ دیباچے (ترجمہ ہذا، صفحہ ۵۶ تا ۵۹) میں انھوں نے صاف صاف لکھا کہ سواد ہند، اور بالخصوص دہلی کے شعرا ”تمام عالم کے نیک طبعوں سے بہتر ہیں“۔ انھوں نے مزید کہا:

وہ صاحب انشا جس نے ہندوستان کے شہروں خصوصاً دہلی میں نشو و نما پائی ہے، اہل انشا کی مستقل ہم نشینی کے بغیر، ہر طریقے پر جو اہل انشا بولتے ہیں، بات کہہ سکتا ہے اور سن بھی سکتا ہے اور نظم و نثر

میں تصرف کر سکتا ہے....

ہمارے بہت سے لوگوں نے عرب کا سفر کیے بغیر عربی زبان کو ایسی فصاحت کے ساتھ حاصل کیا ہے کہ عرب کے اہل بلاغت ان کی زباں دانی سے خوف زدہ ہو گئے... اور انھیں اپنی زبان میں فصاحت و بلاغت کے کمال کے باوجود اتنا یار نہ تھا کہ ہماری فارسی پر عبور حاصل کرتے۔
... طرفہ تماشایہ ہے کہ ہمیں سب زبانوں میں شعر کہنے کا ملکہ حاصل ہے اور دوسروں میں سے کسی کو ہماری زبان میں شعر کہنے کا یار نہیں ہے... ان عقلی دلائل کے مطابق جو اوپر بیان کیے گئے ہیں، دہلی کے نیک طبعوں کی طبیعت دنیا کے تمام طباعوں پر فائق ہے۔

ذرا ملاحظہ کیجیے، کہاں خود اعتمادی کا یہ وفور و جوش اور کہاں غالب کا یہ کہنا کہ اہل ہند میں فیضی بھی مسلم الثبوت نہیں، اور خان آرزو کے علی الرغم امام بخش صہبائی کی قول فیصل لکھ کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کہ خان آرزو نے شیخ علی حزیں پر جو اعتراضات کیے تھے وہ غلط تھے۔ اور آگے آئے تو خود غالب کے بارے میں علامہ شبلی کا یہ قول ذہن میں آتا ہے کہ فارسی الفاظ و روزمرہ کے لیے غالب کا کلام سند نہیں۔ ذرا اور قریب آئیں تو ہمارے زمانے میں وحید مرزا جیسے خسرو شناس نے کہا کہ خمسہ خسرو کے بارے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ وہ خمسہ نظامی کی نہایت عمدہ نقل ہے۔ اور اگرچہ خسرو کہیں کہیں نظامی سے بڑھ گئے ہیں لیکن نقل نقل ہی ہے، اصل کا درجہ نہیں حاصل کر سکتی۔ اس فکر کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ سب ہندی کی فارسی شاعری جس میں سینکڑوں ہندیوں نے ایجاد و اختراع کے نئے نئے گل تراشے، خود ہم اہل ہند میں اتنی بے توقیر ٹھہری کہ علامہ شبلی نے اس بات پر افسوس کیا کہ ایک وقت میں لوگوں کا مذاق اتنا بگڑ گیا تھا کہ لوگ بیدل اور ناصر علی سرہندی کے کلام پر سردھنتے تھے۔ کیا یہ کہنا غلط ہوگا کہ اگر ہم نے امیر خسرو کے قول و فعل کی قدر کی ہوتی تو ایسے فیصلے نہ صادر ہوئے ہوتے؟

ایک مدت سے میری تمنا تھی کہ دیباچہ غرۃ الکمال کا ترجمہ ہو جاتا، لیکن کوئی مناسب شخص ذہن میں آتا نہ تھا جو اس کا مشکل کو بخوبی کر سکے۔ کبھی کبھی خیال آیا کہ کیوں نہ میں ہی اس بھاری پتھر کو اپنے ناتواں ہاتھوں سے اٹھانے کی کوشش کروں۔ لیکن ایک تو فرصت کی کمی، پھر فارسی انتہائی ادق (اگرچہ پُر لطف)، اور جو مطبوعہ متن میرے سامنے تھا اس کے بارے میں جگہ جگہ شک گذرتا کہ متن درست نہیں ہے، یا شاید میں ہی اسے حل کرنے سے قاصر ہوں۔ ایسے عالم میں جب محی و مکرمی اسلم فرخی نے مجھے اطلاع دی کہ ہمارے دوست ڈاکٹر لطیف اللہ اس کا راہم کو انجام دے رہے ہیں تو دل بہت خوش ہوا کہ جب ایسے لوگ ابھی موجود ہیں۔ پھر مجھے حکم دیا گیا کہ اس ترجمے پر پیش لفظ بھی

لکھوں۔ ہرچند کہ میں اس اکرام کا مستحق نہیں، لیکن امیر خسرو کے نام اور ڈاکٹر لطیف اللہ کے کام کے ساتھ میرا نام بھی ملحق ہو جائے، اس لالچ نے مجھے ہامی بھرنے پر مجبور کر دیا۔

زیر نظر ترجمے کے بارے میں میں صرف یہی کہہ سکتا ہوں کہ میں نے اپنی مختلف تحریروں، اور خاص کر اردو کا ابتدائی زمانہ میں دیباچہ غرۃ الکمال کی عبارتیں ترجمہ کر کے استعمال کی ہیں، لیکن موجودہ مضمون میں دیباچے کے تمام اقتباسات میں نے ڈاکٹر لطیف اللہ کے ترجمے سے اخذ کیے ہیں، یعنی میں نے ڈاکٹر لطیف اللہ کے ترجمے کو اپنے ترجمے پر ترجیح دی ہے۔ ایسا نہیں کہ مجھے کہیں کوئی اختلاف نہیں، لیکن مجموعی حیثیت سے یہ ترجمہ اس قدر درست اور شگفتہ ہے کہ اس سے بہتر کا تصور ممکن نہ تھا۔ دوسری بات یہ کہ میں نے اس ترجمے کو اسی لطف کے ساتھ پڑھا جس لطف کے ساتھ میں امیر خسرو کا اصل دیباچہ پڑھا کرتا تھا۔ اللہ تعالیٰ ہمارے مترجم کو جزائے خیر دے اور ان کی اس سعی کو کامیاب اور مقبول بنائے تاکہ امیر خسرو کا کچھ حق ہم ادا کر سکیں۔

میر صاحب کا زندہ عجائب گھر: کچھ تعجب نہیں خدائی ہے

محمد حسین آزاد نے میر کے بارے میں ایک واقعہ لکھا ہے کہ انھوں نے اپنے گھر کے بارے میں ایک دوست سے کہا کہ مجھے خبر ہی نہیں کہ اس میں کوئی پائیں باغ بھی ہے۔ واقعہ نہایت مشہور ہے لیکن اسے محمد حسین آزاد کے گل و گلزار الفاظ میں سنا جائے تو لطف اور ہی کچھ ہوگا:

میر صاحب کو بہت تکلیف میں دیکھ کر لکھنؤ کے ایک نواب انھیں مع عیال اپنے گھر لے گئے اور محل سرا کے پاس ایک معقول مکان رہنے کو دیا کہ نشست کے مکان میں کھڑکیاں باغ کی طرف تھیں۔ مطلب اس سے یہی تھا کہ ہر طرح ان کی طبیعت خوش اور شگفتہ رہے۔ یہ جس دن وہاں آکر رہے، کھڑکیاں بند پڑی تھیں۔ کئی برس گزر گئے، اسی طرح بند پڑی رہیں، کبھی کھول کر باغ کی طرف نہ دیکھا۔ ایک دن کوئی دوست آئے، انھوں نے کہا، ”ادھر باغ ہے۔ آپ کھڑکیاں کھول کر کیوں نہیں بیٹھتے؟“ میر صاحب بولے، ”کیا ادھر باغ بھی ہے؟“ انھوں نے کہا کہ اسی لیے نواب آپ کو یہاں لائے ہیں کہ جی بہلتا رہے اور دل شگفتہ ہو۔ میر صاحب کے پچھلے پرانے مسودے غزلوں کے پڑے تھے، ان کی طرف اشارہ کر کے کہا کہ میں تو اس باغ کی فکر میں ایسا لگا ہوں کہ اس باغ کی خبر بھی نہیں۔ یہ کہہ کر چپ ہو رہے۔

کیا محویت ہے! کئی برس گزر جائیں، پہلو میں باغ ہو اور کھڑکی تک نہ کھولیں۔ خیر، ثمرہ اس کا یہ ہوا کہ انھوں نے دنیا کے باغ کی طرف نہ دیکھا۔ خدا نے ان کے کلام کو وہ بہار دی کہ سالہا سال گزر گئے، آج تک لوگ ورقے الٹتے ہیں اور گلزار سے زیادہ خوش ہوتے ہیں۔

اس بیان کے داخلی تضادات کو دیکھتے ہوئے شاید ہی کسی کو اس بات میں کوئی شک ہو کہ یہ واقعہ محض

سنی سنائی گپ پر مشتمل ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد نے جن دو تذکروں پر کثرت سے بھروسہ کیا ہے، ان میں یہ واقعہ مذکور نہیں۔ میری مراد قدرت اللہ قاسم کے مجموعۂ نغز اور سعادت خاں ناصر کے خوش معرکہ زیبا سے ہے۔ لیکن آپ حیات کا جادو سر پر چڑھ کر بولتا ہے اور آج تک میر کے بارے میں عام تصور یہی ہے کہ وہ مردم بیزار نہیں تو دنیا بیزار ضرور تھے۔ دنیا اور علائق دنیا سے انھیں کچھ علاقہ نہ تھا، اپنے کلبہٴ احزاں میں پڑے رہنا، دل شکستہ کے اوراق کی تدوین کرنا اور اپنی غزلوں کے ”پھٹے پرانے مسودے“ مجتمع کرتے رہنا گویا ان کا وظیفہٴ حیات تھا۔

اگر مولانا محمد حسین آزاد کا بیان کردہ واقعہ فرضی ہے تو اغلب ہے کہ اس کی بنیاد میر کے حسب ذیل شعر پر قائم کی گئی ہوگی۔ دیوان پنجم میں میر کہتے ہیں:

سرو لب جو لالہ و گل سرین و سمن ہیں شکوفہ ہے

دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

ملفوظ رہے کہ میر کا دیوان پنجم ۱۸۰۰ کے آس پاس تیار ہوا تھا، یعنی جب وہ لکھنؤ میں تھے۔ اس لحاظ سے بھی یہ مفروضہ کچھ قوی ہو جاتا ہے کہ ”میں تو اس باغ کی فکر میں ایسا لگا ہوں کہ اس باغ کی خبر بھی نہیں“ والی روایت کی تعمیر میں اس شعر کو بھی دخل ہوگا۔ لیکن لطف یہ ہے کہ اغلباً لکھنؤ ہی میں مرتب شدہ دیوان چہارم میں میر یہ بھی کہہ چکے تھے:

کب تک دل کے ٹکڑے جوڑوں میر جگر کے لختوں سے

کسب نہیں ہے پارہ دوزی، میں کوئی وصال نہیں

یہ بات ظاہر ہے کہ ”پارہ دوزی“ اور ”وصال“ جیسے الفاظ استعمال کرنے والا کوئی گھر گھسنا، روتا بسورتا شخص نہ ہوگا، بلکہ مختلف طبقوں اور پیشوں کے لوگوں سے واقفیت رکھتا ہوگا اور وہ بھی ایسی کہ انھیں شعر میں بحسن و خوبی استعمال بھی کر سکتا ہوگا۔ لفظ ”پارہ دوز“ کا استعمال، جہاں تک میں دیکھ سکا ہوں، امیر مینائی کے بعد کسی نے نہیں کیا، اور امیر مینائی نے بھی بالکل میر کا مضمون باندھا اور نہایت کمزور کر کے باندھا:

پارہ دوزی کی دکان ہے کہ مرا سینہ ہے

ڈھیر ہیں لختِ دل و لختِ جگر کے ٹکڑے

(گوبہر انتخاب، مطبوعہ ۱۸۷۳ء، ص ۵۸)

اور لفظ ”وصال“ کا یہ عالم ہے کہ آصفیہ، نور، اور پلبیشس، تینوں اس سے خالی ہیں۔

اشیا کے ناموں اور ان کے متعلق باتوں کا ذکر ہمارے یہاں نظیر، میر، اور اکبر الہ آبادی کے یہاں سب سے زیادہ ملتا ہے۔ اکبر الہ آبادی کا معاملہ سب سے زیادہ منفرد ہے کیونکہ انھوں نے

روزمرہ کی باتوں اور اشیا کو، اور خاص کر نئی اشیا کو شعر کا نہ صرف حصہ بنایا بلکہ انھیں نئی، علامتی معنویت بھی عطا کی۔ انجن، ریل، برگڈ (Brigade) یعنی انگریزوں کے وفادار لوگ، کمپ (Camp) یعنی مغربی طرز معاشرت، کونسل، ممبر، پتلون، دھوتی، تہہ، اور پھر عام لوگوں کے نام جو بطور اشارہ استعمال ہو سکتے تھے، مثلاً بدھو، جمن، اور القاب، مثلاً شیخ، صاحب، پنڈت، اور نئے مضامین، مثلاً وائٹیکس (Water Tax)، پانی کا نل، پارک، اسکول، رات کی رکھی ہوئی روٹی، وغیرہ سینکڑوں نئی یا اجنبی اشیا اور ان کے متعلقات کے ساتھ معاملہ کرنا ہمیں اکبر ہی نے سکھایا۔ ظاہر ہے کہ اکبر کا زیادہ تر سروکار سیاسی اور سماجی معاملات سے تھا اور ان کے یہاں نئے الفاظ اور اصطلاحیں اسی سروکار کو ظاہر اور پختہ کرنے کے لیے آئی ہیں۔ اکبر کے برخلاف، نظیر اکبر آبادی کو عام زندگی، خاص کر عام شہری زندگی کے عام ہی لوگوں سے دلچسپی تھی۔ ان کے یہاں اشیا کی کثرت کچھ تو محض زور بیان اور خطیبانہ طرز کے لطف کی خاطر ہے، یا پھر زندگی کے ظاہری پہلوؤں انسانوں کے ظاہری طور طریقوں سے دلچسپی کے باعث ہے۔ نظیر اکبر آبادی کے کلام میں الفاظ کے بیجا صرف یا غیر ضروری صرف کے باعث اشیا کی کثرت کوئی خاص معنی نہیں حاصل کرتی۔ کثرت صرف کثرت بن کر رہ جاتی ہے۔ بالفاظ دیگر، نظیر کے یہاں کثرت تو ہے لیکن تنوع نہیں۔ جوش صاحب کو نظیر کا کلام بہت پسند تھا اور ممکن ہے جوش صاحب کے یہاں الفاظ کی بیجا کثرت میں کچھ نظیر اکبر آبادی کی بھی تاثیر شامل ہو۔

میر کا معاملہ نظیر اور اکبر دونوں سے الگ ہے۔ یہ تو ہے ہی کہ میر نے ڈھونڈ ڈھونڈ کر اپنی غزلوں میں تازہ الفاظ استعمال کیے ہیں، اور ان کے یہاں اشیا کی بھی فراوانی ہے۔ لیکن اہم ترین بات یہ ہے کہ یہ فراوانی کثرت معنی کے لیے بھی کام آتی ہے اور لفظی کہ تازہ است بہ مضمون برابر است کا بھی حکم رکھتی ہے۔ اکبر کے یہاں جس طرح کے الفاظ کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے، ان میں استعاراتی رنگ ہے اور کثرت استعمال کے باعث ان میں سے بعض میں علامتی رنگ بھی آ گیا ہے، مثلاً لفظ ”توپ“ کو وہ اپنے عام معنی سے مختلف اور پورے انگریزی طرز حکومت کے اقتدار کی علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ”کمپ“ (Camp) میں بھی یہی کیفیت ہے لیکن کم۔ میر کے یہاں غزلوں میں نئے الفاظ اور اشیا، زندگی گزارنے کے طور کو بیان کرنے کے لیے بکار لائے گئے ہیں اور ان میں جانور اور انسان دونوں شامل ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔ یہ میں نے دیوان چہارم سے یوں ہی ایک ورق کھول کر حاصل کیے ہیں:

گھاس ہے مے خانے کی بہتر ان شیخوں کے مصلے سے
پاؤں نہ رکھ سجادے پہ ان کے اس جادے سے راہ نہ کر

کل سے دل کی کل بگڑی ہے جی مارا بیکل ہو کر
 آج لبو آنکھوں میں آیا درد و غم سے رو رو کر
 چھاتی جلی ہے کیسی اڑتی جو یہ سنی ہے
 واں مرغ نامہ بر کا کھایا کباب کر کر
 سد پھولوں بھرے بازار میں آئے ہیں موسم میں
 نکل کر گوشہ مسجد سے تو بھی میر سودا کر
 میرے ہی خوں میں اُن نے تیغہ نہیں سلایا
 سویا ہے اژدہا یہ بہتیرے مجھ سے کھا کر
 آپ غور فرمائیں کہ محض دو صفحوں کو سرسری دیکھنے پر یہ لفظ ہاتھ آئے ہیں: گھاس، کل (بمعنی مٹین)،
 مرغ کے کباب، بازار میں پھولوں بھرے سد، تیغہ، اژدہا جو اپنے شکار کو کھا کر غنودگی کے عالم میں
 ہے۔ اس بات کو الگ رکھیے کہ کسی بھی غزل گو کے یہاں صرف دو صفحوں کے اندر اس طرح کے الفاظ
 اتنی تعداد میں نہ ملیں گے۔ آپ ان کے اقسام پر غور کیجیے:
 نباتات (گھاس، پھول)
 غیر انسانی اشیا (کل، پھولوں کی ٹوکریاں، تیغہ)
 جانور (مرغ، اژدہا)
 اجتماعی جگہیں (مے خانہ، مسجد، بازار)
 خوردنی اشیا (کباب)

ہم لوگ عام طور پر میر کے کلام کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ چہل پہل اور متحرک زندگی
 سے بھرپور کلام ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی ایک وجہ اشیا کی فراوانی بھی ہے۔ کرشن چندر نے منٹو کے
 بارے میں لکھا ہے، ”منٹو زمین کے بہت قریب ہے، اس قدر قریب کہ اکثر گھاس کے خوشے میں
 ریٹنے والے کیڑے بھی اپنے تمام اوصاف کے ساتھ اسے نظر آ جاتے ہیں۔“ غور کیجیے کہ میر کے سوا
 اور کس اردو شاعر کے بارے میں یہ بات کہی جاسکتی ہے؟

یہاں تک تو غزلوں کا نہایت مختصر ذکر تھا، لیکن میر کی یہ صفت صرف غزلوں تک محدود نہیں
 ہے، بلکہ مثنویوں اور دیگر منظومات میں بھی یہی انداز ملتا ہے، اور نہایت تنوع اور رنگارنگی کے ساتھ۔
 خصوصاً جانوروں، ماحول کے تنوع اور نامانوس لیکن نہایت معنی خیز الفاظ کی کثرت نے میر کے کلام کو
 تمام اردو شاعری، بلکہ فارسی شاعری میں بھی ممتاز کر دیا ہے۔ میر کی غزلوں کی شہرت نے ان کی عشقیہ

مثنویوں کو دبا لیا ہے۔ اور عشقیہ مثنویوں کی شہرت نے ان کی ہجووں اور مختلف طرح کی خودنوشتی یا گھریلو نظموں کو دبا لیا ہے، حتیٰ کہ ایسی بعض نظمیں تقریباً گم نام ہیں۔ پھر میر کے دیگر کلام نے ان کے مرثیوں اور منقبتی نظموں کو تو بالکل ہی کنج خمول میں ڈال دیا۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ کلام ملتا نہیں ہے۔ بہت اچھے ایڈیشنوں میں نہ سہی، لیکن میر کا رثنائی کلام بھی ملتا ہے اور مثنویوں، ہجووں وغیرہ کو تو کوئی شخص کہیں بھی حاصل کر سکتا ہے۔ بہر حال، کوشش کی گئی ہے کہ میر کا سارا معلوم کلام ممکن حد تک صحیح صورت میں قومی کونسل برائے فروغ اردو کی شائع کردہ کلیاتِ میر کی جلد اول اور جلد دوم میں سامنے آجائے اور متداول رہے۔

یہ بات تو ہم سب جانتے ہیں کہ میر نے جانوروں پر، یا جانوروں کے بارے میں، کئی مثنویاں لکھی ہیں۔ ان میں ”اژدر نامہ“ اس وقت سے مشہور ہے جب محمد حسین آزاد نے اس کا ذکر کیا، کہ میر نے اس مثنوی میں خود کو اژدہا اور دوسرے تمام شعرا کو حشرات الارض فرض کیا ہے۔ مولانا آزاد نے اس باب میں جو روایت آب حیات میں درج کی ہے وہ قدرت اللہ قاسم کے تذکرے مجموعہ غفر کی متعلقہ عبارت کا تقریباً ترجمہ ہے۔ لہذا میں آزاد ہی کی عبارت نقل کرتا ہوں:

دلی میں میر صاحب نے ایک مثنوی کہی۔ اپنے تئیں اژدہا قرار دیا اور شعراے عصر میں کسی کو چوہا، کسی کو سانپ، کسی کو بچھو، کسی کو کنکھجیو را، وغیرہ وغیرہ ٹھیرایا۔ ساتھ اس کے ایک حکایت لکھی کہ دامن کوہ میں ایک خونخوار اژدہا رہتا تھا۔ جنگل کے حشرات الارض جمع ہو کر اس سے لڑنے لگے۔ جب سامنا ہوا تو اژدہے نے ایسا دم بھرا کہ سب فنا ہو گئے۔ اس قصیدے (کذا) کا نام اجگر نامہ (کذا) قرار دیا اور مشاعرے میں لا کر پڑھا۔ محمد امان ثار، شاہ حاتم کے شاگردوں میں ایک مشاق موزوں طبع تھے۔ انھوں نے وہیں ایک گوشے میں بیٹھ کر چند شعر کا قطعہ لکھا اور اسی وقت سر مشاعرہ پڑھا۔ چونکہ میر صاحب کی یہ بات کسی کو پسند نہ آئی تھی، اس لیے قطعے پر خوب قہقہے اڑے اور بڑی واہ واہ ہوئی۔ اور میر صاحب پر جو گزرنی تھی سو گزری۔ چنانچہ مقطع قطعہ مذکور کا یہ ہے:

حیدر کرار نے وہ زور بخشا ہے ثار

ایک دم میں دو کروں اژدر کے کھلے چہر کر

قدرت اللہ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ اس مثنوی، ”بلکہ اس کے کہنے والے [میر] پر فی الحقیقت صد ہزار نفرین تھی۔“ مولانا آزاد نے اس بات کو ذرا نرم کر کے لکھا ہے اور یہ میر پر ان کی مہربانی ہی کہی جائے گی۔ لیکن ظلم انھوں نے یہ کیا ہے کہ ”اژدر نامہ“ کو شاید خود انھوں نے پڑھا نہیں؛ اس کا نام وہ ”اجگر نامہ“ لکھتے ہیں اور ایک ہی سانس میں اسے مثنوی اور پھر قصیدہ بتاتے ہیں۔

بہر حال عام تاثر یہی ہے کہ ”اثر در نامہ“ میر کی بد مذاقی اور ان کے یہاں حس مزاح کی کمی کا پکا ثبوت نہیں تو خام نمونہ ضرور ہے۔

خیر، میر کی حس مزاح تو غالب سے بھی بڑھ کر تھی، لیکن اس باب میں بھی ان کی شہرت یہی ہے کہ بقول مولوی عبدالحق یا مجنوں گورکھپوری، میر کو گریہ و زاری کے سوا کوئی فن آتا ہی نہ تھا۔ اب رہی بد مذاقی، تو اٹھاون (۵۸) شعروں کی اس مثنوی میں میر نے بہت سے بہت پندرہ شعر جو یہ لکھے ہیں اور کسی کا نام نہیں لیا ہے۔ مثنوی کے اختتام میں وہ کہتے ہیں کہ یہ لوگ ”گزندے“ ہیں اور میرا مقابلہ نہیں کر سکتے اور مجھے ان لوگوں کی داد مطلوب نہیں، میں ان سب سے الگ رہتا ہوں۔ میں سب سے آخری تین شعر نقل کرتا ہوں:

تو کیا ہو انھوں سے بہت دور میں

ہوں اپنی جگہ شاد و مسرور میں

مری قدر کیا ان کے کچھ ہاتھ ہے

جو رتبہ ہے میرا مرے ساتھ ہے

کہاں پہنچیں مجھ تک یہ کیڑے حقیر

گیا سانپ پیٹا کریں اب لکیر

لہذا پہلی بات تو یہ کہ اس نظم میں مدعیانہ قسم کی محض جو نہیں لکھی گئی ہے۔ میر نے اپنے معاصروں کو چھوڑ کر گوشہ گیر ہو جانے کی بات بھی کی ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ میں اپنا مرتبہ خود جانتا ہوں، کسی کی رسائی اس تک نہیں ہو سکتی۔ ان مضامین میں بد مذاقی نہیں، اپنے غم و اندوہ کی طرف اشارہ، دوسروں سے بیزاری، معاصروں کے استخفاف، اور اپنی بڑائی کے پہلو ضرور ہیں۔ لیکن یہ کوئی نئی بات نہیں جسے خاص میر کا قصور ٹھہرایا جائے۔ نئی بات تو یہ ہے کہ پوری مثنوی جانوروں کے نام اور ان کے عادات و خواص کے ذکر سے بھری ہوئی ہے، بلکہ لگتا ہے کہ یہ مثنوی لکھی ہی اسی لیے گئی تھی کہ انھیں باتوں کو نظم کیا جائے۔ چند شعر دیکھیے:

کہاں چھپکلی اڑدے سے لڑی

کس اثر در پہ ایسی قیامت پڑی

ہزار اجگر اندوہ سے جائے لٹ

ولے ایسے کیڑے مکوڑے ہیں چٹ

جہاں شور اژدر سے ہے دھوم دھام
کوئی کن سلائی سے نکلے ہے کام

کہ تھا دشت میں ایک اژدر مقیم
درندوں کے بھی دل تھے اس سے دو نیم
نکلتے نہ تھے اس طرف ہو کے شیر
پلنگ و نمر واں نہ رہتے تھے دیر
جہاں شیر کا زہرہ ہوتا ہو آب
شغال اور روبہ کا واں کیا حساب
گئے جان لے لے وحوش و طیور
کوئی رہ گیا موش و مینڈک سا دور
گنی لومڑی ایک سوکھی ہوئی
کسی اور جنگل میں بھوکی ہوئی
خراطین و خر موش و موش و شغال
اس اژدر کو کر جنس اپنی خیال
وہ گرگٹ کہ جس میں تھی گردن کشی
ہوئی خوف سے اس پہ طاری غشی
قدم غوک سے گرد کا جل گیا
بھروسا تھا گیدڑ پہ سو ٹل گیا

ایک سرسری گنتی کے مطابق (مکررات کو چھوڑ کر) میر نے اس نظم میں تیس (۳۰) جانوروں کے نام لیے ہیں۔ چونکہ ”اژدر نامہ“ کا مرکزی کردار (یا مرکزی جانور) اژدہا ہے، اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہاں ”مور نامہ“ کے بھی کچھ شعر دیکھ لیے جائیں کہ اس مثنوی میں بھی اژدہوں کا ذکر بہت ہے۔

”مور نامہ“ اپنی طرح کی انوکھی داستان یوں بھی ہے کہ اس میں ایک مور اور ایک رانی کے عشق کا بیان ہے۔ جانوروں اور انھی منی اشیا سے میر کو کس قدر دلچسپی ہے، اس کے ثبوت میں پہلے تو اس بات کو ملحوظ رکھیے کہ میر اس امکان کے قائل ہیں کہ اگر انسان کو جانور سے محبت ہو سکتی ہے تو جانور کو بھی انسان سے محبت ہو سکتی ہے، اور یہ محبت اسی طرز و طور کی ہے جسے انسانوں کی زبان میں

”عشق“ کہتے ہیں۔ بہر حال، مور اور رانی کے باہمی انس یا عشق کا راز عام ہو جاتا ہے تو راجا کو بھی اس کی خبر لگتی ہے اور مور اچانک پر اسرار طور پر غائب ہو جاتا ہے اور بالآخر ایک دشتِ ہولناک میں جا رہتا ہے۔ کچھ منتخب شعر ملاحظہ ہوں:

راہ میں ان سب کو یہ آئی خبر
جس بیاباں میں ہے وہ تفتہ جگر
خار کا جنگل نہیں ہے دشتِ مار
روزِ روشن میں بھی ہے تیرہ و تار
دم کش اژدر نکلے ہے گر سیر کو
دور سے کھینچے ہے وحش و طیر کو
جلتے ہیں آتشِ زبانی سے بہت
پتلے ہو جاتے ہیں پانی سے بہت

ہے عجب ماروں میں مور آ کر رہے
مار بھی پھر کیسے اژدر اژدہے
مرغ کر جاتے ہیں مرغِ اندازِ دس
کیا کریں اک مور کے کھانے سے بس
مرغِ اندازِ کرنا = گھونٹ جانا

ہے زمانے سے بھی دھیمی ان کی چال
جن سے ہیں کیڑے مکوڑے پائمال
جیب کو اپنی گزروں تک دیں ہیں طول
خشت و سنگ و خاک تک کھاویں اکول
ہر قدم خطرہ کہ ہیں شیر و پلنگ
اس پہ سر ماریں کہ رہ پر خار و سنگ

ہاتھی ارنے خوک کی واں باش و بود
کرگدن کی دھوم سے اکثر نمود
جنگ حیوانات سے ہے بیش تر
ہیں طرف اژدر نمر شیراں شتر

آئے ہاتھی بھی اتر گر کوہ سے
ہو سکے گا پھر نہ کچھ انبوہ سے
ہو گیا باراہ سد راہ گر
لیویں گے جا کر نذر راہ دگر
باراہ = جنگلی خنزیر

ہو اگر جاموش دشتی سے مصاف
تو کوئی دم ہی کو ہے میدان صاف
ہو گئی گر خرس سے استادگی
درمیاں آ جائے گی افتادگی

منہ اگر گرگ بغل زن آ گیا
دیکھو پیٹھ اک جہاں دکھلا گیا

پوری مثنوی میں جانوروں کے ناموں، اور آگ اور موت کے متعلق پیکر ہیں، وہ بھی اس طرح کہ رعایتوں اور مناسبتوں کا بھی ایک جنگل سا بنادیا ہے۔ اوپر کے اشعار سے قطع نظر کر کے نظم کے آخری حصے سے کچھ متفرق شعر نقل کرتا ہوں۔ لیکن اس سے پہلے یہ کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ جانوروں سے شدید محبت اور شغف اور ان کی تفصیلات سے دلچسپی کے بغیر ”باراہ“ جیسا لفظ میر جیسے بڑے شاعر کو بھی نصیب نہ ہوتا۔ سری وشنو جی کا ایک روپ جنگلی سور کا ہے۔ چونکہ سنسکرت میں سور کو varaha کہتے ہیں، اس لیے وشنو جی کا ایک نام Varahamira بھی ہے اور اس روپ میں ان کی صفت شفا کے امراض ہے۔ میر نے کہیں سے varaha سنا اور اسے ”باراہ“ میں بدل دیا۔ یہ لفظ لغت نامہ دہخدا میں ہے، لیکن وہاں اس کے معنی غلط لکھے ہیں، اور دہخدا کا وجود میر کے زمانے میں نہ تھا۔ ”باراہ“ انھوں نے جہاں سے بھی دریافت کیا ہو، اسے اعجاز سخن گوئی ہی کہیں گے۔ اسی طرح، ”مرغ انداز

کرنا“ یعنی بے چہائے ہوئے لقمہ گھونٹ جانا بھی طرفہ پیکر ہے کہ محاورے کا محاورہ ہے، رعایت کی رعایت، اور ”مرغ“ اور ”مرغ انداز“ کا ایہام اس پر مستزاد۔

اس جملہ معترضہ کے بعد ہم ”مورنامہ“ کے کچھ اور اشعار نقل کرتے ہیں جن میں رعایت اور مناسبت کی بہت لطیف کارفرمائی ہے اور آسانی سے نظر نہیں آتی:

جدول ان کی تیغ کی جاری رہے

ان کی تردستی سے وہ عاری رہے

”جدول“ بمعنی ”نہر“ (تلوار کی آب کی مناسبت سے اسے جدول کہتے ہیں)، ”جدول“ کی مناسبت سے ”جاری“ اور ”جاری“ کی مناسبت سے ”تردستی“، اور پھر ”تیغ“ کی مناسبت سے ”عاری [آری]“ کہ جب تلوار کی دھار میں دندانے پڑ جاتے ہیں تو کہتے ہیں، ”تلوار آری ہو گئی۔“

آگ پھیلی ان بنوں میں دور تک

جل گئے حیواں کنی لنگور تک

لنگور کو ہنومان جی کی اولاد کہتے ہیں اور ہنومان جی تو لڑکا پھونک دی تھی لیکن خود ان پر آگ نے صرف اتنا اثر کیا تھا کہ ان کا منہ جھلس گیا تھا۔ لہذا یہاں لنگوروں کے جل جانے میں مزید لطف اور لطافت ہے۔

یعنی رانی نے سنی جو یہ خبر

آتش غم سے جلا اس کا جگر

کھینچ آہ سرد یہ کہنے لگی

عشق کی بھی آگ کیا بنے لگی

بن جلا کر بستیوں میں آ لگی

پھیل کر یاں دل جگر کو جا لگی

آتش غم اور آہ سرد اور عشق کی آگ کے لیے ”بہنا“ کا لفظ استعمال کرنا پر لطف ہے، کہ کیا آگ پانی طرح بہتی ہے جو جنگل سے بستیوں تک آ گئی۔ ”لگی“ خود آگ کے لیے روزمرہ ہے، چنانچہ کہتے ہیں، ”لگی بجھانا۔“ اور ”آلگنا“ کی مناسبت سے ”بہنا“ اور ”پھیلنا“ کس قدر خوب ہیں۔

☆ میر کا کلام اس قدر متنوع ہے کہ اس میں ”مورنامہ“ کوئی انوکھی مثنوی نہیں ہے۔ لیکن اس کی شاعرانہ نزاکتوں سے قطع نظر بھی کیجیے (کیونکہ وہ میر کے تمام کلام میں موجود ہیں) تو دو بنیادی باتیں نظر آتی ہیں۔ ایک کا ذکر میں پہلے ہی کر چکا ہوں، یعنی تمام طرح کے جانوروں اور عام اشیاء سے میر کی غیر معمولی دلچسپی، اور دوسری بات یہ کہ میر کی نظر میں جانور بھی انسانوں کی کئی صفات سے

متصف ہیں۔ یعنی جانوروں میں نزاکت طبع، شائستگی اور جرأت کردار بھی ہے، اور وہ جذبے اور احساس کی دولت سے بھی مالا مال ہیں۔ یعنی بات صرف اتنی نہیں کہ عشق کی آگ میں سب کھپ جاتے، جیسا کہ میر نے ”مورنامہ“ کے خاتمہ کلام میں کہا ہے:

عشق سے کیا میر اتنی گفت و گو
خاک اڑا دی عشق نے چار سو
طائر و طاؤس و حیواں اڑدے
سب کچھ کیا عشق کی کوئی کہے

سرسری طور پر میر کا ”مورنامہ“ ہمیں شاید نظیر اکبر آبادی کے ”قصہ ہنس“ کی یاد دلا سکتا ہے۔ ”قصہ ہنس“ میں تمام چیزیاں ایک نو آمدہ ہنس پر عاشق ہو جاتی ہیں۔ نظیر نے چیزوں کے نام اس کثرت سے جمع کیے ہیں کہ خیال ہوتا ہے، جرأت کو اپنے شہر آشوب میں استعمال کرنے کے لیے یہ ترکیب یہیں سے ذہن میں آئی ہوگی۔ لیکن نظیر کی فہرست بھی جرأت کی طرح فہرست ہی ہے، اس سے کوئی معنوی بعد نہیں پیدا ہوتا۔ اور ہنس دراصل روح انسانی کی تمثیل ہے کہ جب ہنس اپنے مرجع کو واپس جاتا ہے تو کچھ دیر تو اس کی چاہنے والی چیزیاں اس کے ساتھ چلنے کا دعویٰ رکھتی ہیں، پھر فانی کے مصرعے کے مصداق: تھک تھک کر اس راہ میں آخر ایک اک ساتھی چھوٹ گیا، ”قصہ ہنس“ کے آخری دو بند ہیں:

تھی اس کی محبت کی جو ہر ایک نے پی مے
سمجھے تھے بہت دل میں وہ الفت کو بڑی شے
جب ہو گئے بے بس تو پھر آخر یہ ہوئی رے
چیلیں رہیں کوئے گرے اور باز بھی تھک گئے
اس پہلی ہی منزل میں کیا سب نے کنارہ
دنیا کی جو الفت ہے تو اس کی ہے یہ کچھ راہ
جب شکل یہ ہووے تو بھلا کیونکے ہو زباہ
ناچاری ہو جس میں تو وہاں کیجیے کیا چاہ
سب رہ گئے جو ساتھ کے ساتھی تھے نظیر آہ
آخر کے تئیں ہنس اکیلا ہی سدھارا

نظیر کی نظم میں وہ سب خوبیاں اور عیب ہیں جو نظیر کا خاصہ ہیں۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ ان کے جانور یا تو جانور ہیں یا تمثیلیں ہیں، ان میں نہ پورا جانور پن ہے نہ پورا انسان پن۔ اور دوسری بات یہ کہ ہنس پر عاشق ہونے والے سب اس کے ہم جنس ہیں۔ ”مور نامہ“ ایک رانی [یعنی ایک انسان] اور ایک مور [یعنی ایک حیوان] کے عشق کی داستان ہے اور بالآخر دونوں جل مرتے ہیں۔ ان کی زندگی اور موت دونوں میں ایسے کی شان ہے جس کے سامنے نظیر کی تمثیل پھکی معلوم ہوتی ہے۔

میر کی نظر میں جانور اور اجناس و اشیا سب قابل ذکر ہیں۔ اس بات کی تفصیل کے لیے ہمیں کچھ مثنویاں اور دیکھنی ہوں گی۔ مثلاً عنوان سے تو معلوم ہوتا ہے کہ ”کچی کا بچہ“ نظیر اکبر آبادی کے طرز کی نظم ہوگی۔ لیکن میر کے یہاں بندر کا بچہ کم و بیش انسان نظر آتا ہے:

اس کے پردادا نے ہے یہ حرف دی

ایک دم لاپہ میں لٹکا پھونک دی

دی = گزشتہ پچھلا دن، دیروز

ایک چنچل ہے بلاے روزگار

باتھ رہ جائے تو پا سرگرم کار

ہے تو بچہ سا ولیکن دور ہے

پست اس کی جست کا لنگور ہے

کیا کوئی انداز شوخی کا کہے

ہو معلق زن تو آدم تک رہے

معلق زن ہونا = اچھلنا

اچھلاہٹ اس کی سب معلوم ہے

معروکوں میں چوک کے اک دھوم ہے

ہوتے ہیں اس جنس میں بھی ذی خرد

آدم و حیواں میں یہ برزخ ہیں بد

بد = سب سے الگ

طنز ہے یہ بات اگرچہ ہے کہی

جو کرے انسان تو بوزینہ بھی

لیکن اس جاگہ تو صادق ہے یہ قول
سارے اس کے آدمی کے سے ہیں ڈول

میر کی نظم میں اس مربیانہ، احساس برتری سے مملو رویے کا شائبہ تک نہیں جو ہمیں نظیر اکبر آبادی کی نظموں اور سید رفیق حسین کے افسانوں میں ملتا ہے۔ ان دونوں کے یہاں جانور صرف جانور ہیں۔ اور جہاں ایسا نہیں ہے، مثلاً سید رفیق حسین کے افسانے ”گوری ہو گوری“ میں، تو وہاں تصنع صاف جھلکتا ہے۔ اور نظیر کی نظم ”ریچھ کا بچہ“ میں متکلم مداری ہے اور ریچھ کا بچہ تفریح کا سامان۔ اگرچہ وہ سج دھج میں پری جیسا تھا لیکن تھا وہ جانور ہی، اور وہ بھی قیدی جانور:

تھا ریچھ کے بچے پہ وہ گہنا جو سراسر
ہاتھوں میں کڑے سونے کے بجتے تھے جھمک کر
کانوں میں در اور گھنگھرو پڑے پاؤں کے اندر
وہ ڈور بھی ریشم کی بنائی تھی جو پرزر
جس ڈور سے یارو تھا بندھا ریچھ کا بچہ
جھمکے وہ جھمکتے تھے پڑے جس پہ کرن پھول
مقیش کی لڑیوں کی پڑی پیٹھ پر جھول
اور ان کے سوا کتنے بٹھائے تھے جو گل پھول
یوں لوگ گرے پڑتے تھے سرپاؤں کی سدھ بھول
گویا وہ پری تھا کہ نہ تھا ریچھ کا بچہ

کہا جاسکتا ہے کہ میر نے جانور کو انسان کی سی صفات سے متصف کر کے کچھ کمزوری کا ثبوت دیا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اگر جانور کو مربیانہ اور برتری کی نظر سے دیکھنا غلط ہے تو اسے انسان صفت (Anthropomorphic) بتانا بھی غلط ہے۔ یہ بات صحیح ہے، لیکن یہ نکتہ ملحوظ رکھیے کہ جانوروں سے دلچسپی رکھنا، ان کے وجود کو وجود ماننا، ان کے حقوق کا قائل ہونا، ان کے احساسات کو سمجھنے کی کوشش کرنا، یعنی ان کے ساتھ یک دردی (Empathy) رکھنا، مربیانہ دلچسپی، یا کار آمد ہونے کے باعث ان کو اپنا مطیع بنانے سے بدرجہا بہتر ہے۔ دوسری بات یہ کہ جانوروں سے میر کا یہ شغف دراصل اشیا اور دنیا سے انسان کے مختلف مظاہر سے دلچسپی کے باعث ہے۔ میر کی یک دردی (Empathy) اشیا و مظاہر سے ان کی محبت کی دلیل ہے، اور اس صفت میں اردو کا کوئی شاعر ان کا ہمسر نہیں۔ مزید مثال کے طور پر ”موہنی بلی“ کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

بلیاں ہوتی ہیں اچھی ہر کہیں
یہ تماشا سا ہے بلی تو نہیں
گرد رو باندھے تو چہرہ حور کا
چاندنی میں ہو تو بکا نور کا
گرد رو = پھولوں یا موتیوں وغیرہ کا گلوبند

بلی کا ہوتا نہیں اسلوب یہ
ہے کبودی چشم یک محبوب یہ
دیکھے جس دم یک ذرا کوئی اس کو گھور
چشم شور آفتاب اس دم ہو کور
چشم شور = چشم بد

داغ گلزاری سے اس کے تازہ باغ
اس زمان تیرہ کی چشم و چراغ
کیا دماغ اعلیٰ طبیعت کیا نفیس
کیا مصاحب بے بدل کیسی جلیس
یہ نفاست یہ لطافت یہ تمیز
آنکھ دوڑے ہی نہ ہو کیسی ہی چیز

یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ میر کی بلی انسانوں کے اعلیٰ صفات سے متصف ہے۔ جانوروں پر نظمیں دنیا کے بہت سے شعرا نے لکھی ہیں۔ یہاں بودلیئر (۱۸۶۷-۱۸۶۷) Charles Baudelaire کی نظمیں فوراً یاد آتی ہیں۔ بودلیئر نے بلی (یا بلیوں) پر تین نظمیں لکھی ہیں اور تینوں میں وہ بلی کے مزاج میں کسی نہ کسی طرح کا انسان پن دیکھتا ہے۔ پہلی نظم میں وہ کہتا ہے:

جب میری انگلیاں آزادانہ تمہارے سر

اور لچک دار کمر کو سہلاتی ہیں

تو میرے ہاتھ میں تمہارے برقیلے بالوں

کے لمس سے ایک ارتعاش پیدا ہو جاتا ہے

اور مجھے اپنی معشوقہ یاد آنے لگتی ہے، اس کی نگاہ

سرد اور گہری، جیسے تمہاری آنکھیں...

دوسری نظم میں بودلیئر ایک قدم آگے جا کر کہتا ہے:

ایک بلی میرے ذہن میں
بل کھاتی ہوئی محو خرام ہے، جیسے
وہی یہاں کی مالک ہو،
چکنی، سڈول، رعونت سے بھری ہوئی لیکن
اپنی مرضی جتانے میں نہایت محتاط

اس درجہ، کہ جب وہ میاؤں کرتی ہے تو مجھے
موسیقی سنائی دیتی ہے۔

بودلیئر کی تیسری نظم کے یہ مصرعے تو لگتا ہے میر نے لکھے ہوں:

عشاق، اور علما، یعنی جو شیلے جذبات والے لوگ اور
خشک، ریاضت پسند لوگ، ان سب کو
بلیوں سے محبت ہو جاتی ہے، بلیاں، ان کے گھروں کا افتخار،
دونوں ہی کی طرح انھیں بھی سردی زکام بہت جلد لگ جاتے ہیں،
دونوں ہی کی طرح یہ بھی چلت پھرت میں کم، لیکن
چکنی، سڈول اور قوت مند۔

عرب تہذیب کے ساتھ طویل ربط ضبط کے باعث فرانس اور مشرق میں بعض باتیں مشترک ضرور
ہیں، (مولانا ابوالکلام آزاد کا قول تھا کہ نیپولین کے قوانین جو Napoleonic Code کے نام سے
مشہور ہیں اور آج بھی فرانسیسی قانون کی بنیاد ہیں، فقہ شافعی پر مبنی ہیں) لیکن میر اور بودلیئر میں
جانوروں، اور خاص کر بلی کے بارے میں یہ مطابقت بہر حال حیرت انگیز ہے۔ دونوں میں فرق
صرف اتنا ہے کہ میر کے پیکر زیادہ تر بھری اور حرکی ہیں اور بودلیئر کے پیکر، اس کی اپنی افتاد مزاج
کے مطابق، لمبی اور شامی ہیں۔ بلی کے بارے میں میر کو پھر سننے اور فیصلہ کیجیے کہ بودلیئر اگر اردو میں
کہتا تو اس سے بہتر کیا کہتا۔ یہ ”تسنگ نامہ“ کے اشعار ہیں۔ اوپر جس بلی کا ذکر تھا اس کا نام موہنی
تھا۔ یہ بلی جو تسنگ کے سفر میں کھو گئی، سوہنی کے نام سے موسوم تھی:

رنگ جیسے کہ وقت گرگ و میش
یعنی سرخی تھی کم سیاہی بیش

جن سے مالوف تھی وہیں رہتی
ان سے کچھ کچھ نگاہوں میں کہتی
کیا نفاست مزاج کی کہیے
ستھری اتنی کہ دیکھ ہی رہیے
خال جوں پھول گل کترتے ہیں
یا کہ نقشوں میں رنگ بھرتے ہیں

بلیوں کے اس قدر ذکر سے آپ کو یہ گمان نہ ہونا چاہیے کہ میر کے عجائب گھر میں کچھ ہی جانور اور کچھ ہی اشیا ہیں۔ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ میر کو تمام اشیا و مظاہر سے دلچسپی ہے۔ مرغ اور مرغ باز بھی ان کی دلچسپی کا مرکز ہیں، بکریاں بھی اور کتے بھی، اور چھوٹے موٹے جانوروں اور چیزوں کا تو شمار ہی کیا ہے۔ اسی ”تسنگ نامہ“ کے چند شعر ہیں:

بچ میں ہوتے کچھ اگر اسباب
منہ اٹھانے کی جی میں ہوتی تاب
سو تو کمل نہ پنو نے لوئی
سایہ گستر نہ ابر بن کوئی
ابر ہی بے کسی پہ روتا تھا
ابر ہی سر کا سایہ ہوتا تھا

کچ پانی میں کپڑے خوار ہوئے
دوہیں گاڑی میں جا سوار ہوئے
رہروی کا کیا جو ہم نے میل
بھینس چہلے کے تھے بہل کے نیل

چہلا = دلدلی کچڑ

آسماں آب سب زمیں سب کچ
خاک ہے ایسی زندگی کے بچ

ان اشعار میں ظرافت بھی ہے، اپنی بے چارگی پر غصہ بھی ہے، روزمرہ کے سامانوں کا ذکر بھی ہے اور

وہ مناسبات لفظی بھی ہیں جن کے بغیر میر لقمہ نہیں توڑتے تھے۔ ”منہ اٹھانا“ بجائے ”قدم/ پاؤں اٹھانا“؛ ابر کی طرح سایہ گستر بھی کوئی نہیں، اور ابر ہی ہماری بے کسی پر گریہ کناں بھی ہے؛ ابر کی طرح کی سایہ گستری کی تلاش اور سر پر وہی ابر سایہ بن کر گریہ کناں؛ اور آخری شعر تو شاہکار ہے:

آسماں آب سب زمیں سب کچھ

خاک ہے ایسی زندگی کے بیچ

میر کی دنیا میں سمندر اور سیلاب بھی ہیں، لیکن ان کا ذکر میں یہاں اس لیے نہیں کرتا کہ غزلوں پر بحث کرتے ہوئے ایسے کئی شعر میں نے شعر شہود انگیز میں جگہ جگہ نقل کیے ہیں۔ برسات کے بھی اچھے اور برے مناظر میر کے یہاں بے شمار ہیں۔ لیکن اب چونکہ پانی کا ذکر آگیا ہے تو ”شکارنامہ“ اول“ سے کچھ شعر سنئے۔ پہلا بیان چڑھے ہوئے دریا (غالباً گھاگھرا) کا ہے:

ہوا حائل راہ بحر عمیق

کہ ہو وہم ساحل پہ جس کے غریق

قریب آ کے اتری یہ خائف تھی فوج

کہ بے ڈول اٹھتی تھی ہر ایک موج

مہیب اور آلودہ خاک و آب

بعینہ پھٹی آنکھ تھا ہر حباب

غضب لہ خیزی بلا جوش پر

تلاطم قیامت لیے دوش پر

چلے بس تو کچھ کوئی چارہ کرے

مگر دیکھ کر ہی کنارہ کرے

یہاں بھی میر نے روزمرہ کی چیزوں کا لحاظ رکھا ہے۔ ”بے ڈول موج“ اور ”پھٹی آنکھ تھا ہر حباب“ تعریف سے مستغنی ہیں لیکن مندرجہ بالا اقتباس کا آخری شعر تو اعجاز سخن گوئی ہے: ”مگر“ بمعنی ”لیکن“ اور بمعنی ”مگر مچھ“، اور پر شور ساحل دریا کے اعتبار سے ”کنارہ کرے“، یہ رعایتیں اسی کو سوجھ سکتی ہیں جو زبان کا سچا نباض اور اس کے خلاقانہ امکانات کے اعماق میں پوری طرح اترا ہوا ہو۔ اب ذرا سردی میں برسات کا ایک رنگ دیکھیے۔ یہ بھی ”شکارنامہ“ اول“ میں ہے:

ہوا ایک ابر اس جبل سے بلند
 ہوا پر بچھے اس کے یزدی پرند
 یزدی = شہر یزد کی بنی ہوئی؛ پرند = چادر، دوشالہ
 پہر دن سے بارش لگی ہونے زور
 رہا ساری وہ رات طوفان کا شور
 ہوئے خیمے پانی کے اوپر حباب
 سب اسباب لوگوں کا تھا زیر آب
 نہ پوچھ اور اسباب مردم کا حال
 نہ چادر رہی خشک نے کوئی پال
 بھرا پانی لشکر میں پھیلا ہوا
 اگر فرش بستر تھا تھیلا ہوا
 ہوا سرد از بس ہوئی ایک بار
 کلیجوں کے ہوتی تھی برچھی سی پار
 پھرے باد سے لوگ منہ ڈھانپتے
 جگر چھاتیوں میں رہے کانپتے
 رہا ایسی سردی میں کیدھر شکار
 ہوئے لوگ خیموں کے اندر شکار

مندرجہ بالا اقتباسات سے ظاہر ہوا ہوگا کہ میر کے شکار نامے دراصل جنگل کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا بیان ہیں۔ لوگ عموماً شکایت کرتے ہیں کہ اردو کے شاعر مناظر قدرت سے دور ہیں، عام زندگی سے دور ہیں، معمولی درجے کے لوگوں کو نظر انداز کرتے ہیں، وغیرہ۔ لیکن میر کی مثنویاں اور جویں ایک نگاہ غلط انداز سے بھی دیکھ لی جاتیں تو جھوٹ کا یہ طلسم شکست ہو جاتا۔ نظیر کے بارے میں ہم نے بہت سنا ہے، لیکن نظیر اپنے شہر کے باہر کم، بہت ہی کم جاتے ہیں۔ میر تو گاؤں گاؤں گھومتے ہیں اور وہاں کے حالات میں خود کو شریک کرتے ہیں۔ وہ ہنستے بھی ہیں، مذاق بھی اڑاتے ہیں، لیکن یہ بھی بتاتے ہیں کہ ہم بھی اسی زندگی کا حصہ ہیں۔ ”تنگ نامہ“ کے یہ اشعار دیکھیے:

ہم کو کھانے ہی کا تردد ہے
 صبح بقال کا تشدد ہے

بنیا منہ کو چھپائے جاتا ہے
 روٹی کا فکر کھائے جاتا ہے
 تم کہو دال ماش کی ہے زبوں
 یاں بہم پہنچے ہے جگر ہو خوں
 تم کہو آنا کسکا کھایا
 یاں کلیجا چھنا تو ہاتھ آیا
 ماش کی دال کا نہ کرے گلہ
 گوشت یاں ہے کھو کسو کو ملا

جی اگر چاہے کوئی ترکاری
 گول کدو ملے بصد خواری
 بھنڈی بیٹنگن کے ناؤں ڈھینڈس تھا
 اروی توری بغیر جی بس تھا
 گھانس ہی گھانس اس مکاں میں تمام
 تس میں لساع جانور اقسام
 لساع = ڈسنے والے

جیسے زنبور زرد ایسے ڈانس
 کاٹ کھاویں تو اچھلو دو دو بانس
 پشہ و کیک اور کھٹی تھی
 جن کے کاٹھے اچھلتی پتی تھی

ننھے منے جانوروں کا کچھ حال سنانے کے بعد مناسب تھا کہ میں شکار ناموں سے کچھ اشعار ایسے نقل کرتا جن میں بڑے جانوروں کا ذکر ہے۔ لیکن طوالت کے خوف سے اشعار نہیں لکھتا، صرف چند اشعار سے منتخب کر کے کچھ جانوروں کے نام لکھتا ہوں۔ کبھی کبھی ایک ہی جانور کے لیے ایک سے زیادہ لفظ ہیں، میں نے انھیں ترک نہیں کیا ہے تاکہ شاعر کے ذخیرۃ الفاظ کا کچھ اندازہ ہو سکے:

شیر؛ پلنگ؛ شیرز؛ نمر [تیندوا]؛ ہر؛ ہاتھی؛ بکری؛ نہنگ؛ زہ شیر؛ چیتل؛ پاڑھا؛ ارنا [بھینسا]؛
 شیر ڈیاں؛ پیل دماں؛ بھیڑ؛ شتر مرغ؛ گوزن؛ ہرن؛ کتا؛ گرگ؛ آہو؛ ہرن؛ فیل؛ گور [خر]؛

شغال: روباه: ریچھ:

مندرجہ بالا فہرست ”شکار نامہ اول“ کے اولین چالیس اشعار سے اخذ کی گئی ہے۔ اب ”شکار نامہ دوم“ سے ایک فہرست دیکھتے ہیں۔ غزلوں کو چھوڑ کر یہ فہرست اس مثنوی کے اولین پچپن (۵۵) اشعار پر مبنی ہے:

پلنگ: شیر بری: چکارا: گرگ: شیر: اسد: بادخور [= ہما]: کلنگ: باز: جرو: مرغابی: بزا [= بکرا]: ارنا
[بھینسا]: غنغنفر: ہاتھی: اثر در: گوزن: گور [خر]: قرقرہ: عقاب: زغن: تغدار: خاز [= قاز]: زاغ:
کلاغ: شتر مرغ: پلنگان مردم در: ہزبران خوں خوار: غرندہ شیر: فیلان مست: گینڈا: بھینسا: عصفور:
کچی: لنگور: شاہین: بکری: گرگ کہن: کلنگ: قوچ [= مینڈھا]: ایل [= بارہ سنگھا]: رنگ [= جنگلی
نیل]: جرو: سرخاب: لگ لگ: تیتہ: غنخوارک [= بگلا]: سارس: قاز: حواصل: طاؤس

اگر آپ کو یہ گمان گذرے کہ یہ سب نظیر اکبر آبادی کی طرح محض فہرستیں ہیں، تو میں چند شعرا دھرا دھرا
سے حاضر کر دیتا ہوں۔ یہ انھیں اشعار میں ہیں جن سے فہرستیں اخذ کی گئی ہیں:

سن آواز شیران نر ڈر گئے
پلنگ و نمر خوف سے مر گئے

جہاں ببر آیا نظر صید تھا
بیاباں اسی پہن سے قید تھا

پلنگان صحرا کے دل خوں کیے
نہنگان دریا ہوئے مرجے
گئے باد خور آسمان میں پلٹ
کلنگوں کی صف باز نے دی الٹ

کلنگ ایسے بازوؤں سے آئے ستوہ
کہ کابل سے آگے گئے صد کروہ

ستوہ = اول مضموم، عاجز

غضب کر گئے جرے نواب کے
اڑا کھا گئے خیل سرخاب کے

حوصل کو ہوتا اگر حوصلہ

تو گرتا نہ کھیتوں میں ہو وہ دلہ

اب میں مثنوی ”سگ و گربہ“ اور ”مرثیہ خروس“ کا ذکر چھوڑ کر مثنوی ”در بھو خانہ خود“ اور مثنوی ”در مذمت برشگال“ کا ذکر کرتا ہوں کہ معماری کی اصطلاحیں اور گھر کے مختلف حصوں اور ان کے مکینوں کے نام بھی ذرا معلوم ہو جائیں۔ مندرجہ ذیل متفرق اشعار ”در بھو خانہ خود“ کے آغاز سے لیے گئے ہیں:

لونی لگ لگ کے جھرتی ہے مائی

آہ کیا عمر بے مزہ کائی

جھاڑ باندھا ہے مینہ نے دن رات

گھر کی دیواریں ہیں گی جیسے پات

باؤ میں کانپتی ہیں جو تھر تھر

ان تھڑے ردا رکھے کوئی کیونکر

کہیں گھونسوں نے کھود ڈالا ہے

کہیں چوہے نے سر نکالا ہے

کہیں گھر ہے کسو چھچھوند کا

شور ہر کونے میں ہے مچھر کا

کہیں مکڑی کے لٹکے ہیں جالے

کہیں جھینگڑ کے بے مزہ نالے

کڑی تختے سبھی دھوئیں سے سیاہ

اس کی چھت کی طرف ہمیشہ نگاہ

کبھو کوئی سنبولیا ہے پھرے

کبھی چھت سے ہزار پائے گرے

کوئی تختہ کہیں سے ٹوٹا ہے

کوئی داسا کہیں سے چھوٹا ہے

دی ہیں اڑواڑیں پھر جو حد سے زیاد
چل ستوں سے مکان دے ہے یاد
کنگنی دیوار کی نیٹ بے حال
پڈری کا بوجھ بھی سکے نہ سنبھال
اچھے ہوں گے کھنڈر بھی اس گھر سے
برے ہے اک خرابی گھر در سے
اکھرے پکھرے کواڑ ٹوٹی وصد
زلفی زنجیر ایک کہنہ حدید
وصد = چوکھٹ زلفی زنجیر = دروازے کی کنڈی

جی تو چاہتا ہے پوری مثنوی نقل کر ڈالوں لیکن طوالت مانع ہے۔ ”وصد“ اور ”حدید“ قافیوں کی داد تو سامنے کی بات ہے۔ ٹوٹے پھوٹے گھر کا اس سے بہتر بیان، اور وہ بھی مزاحیہ، اردو شاعری میں تو نہ ملے گا۔ معماری اصطلاحات سے واقفیت کا یہ عالم ہے کہ لگتا ہے کہ مہندس کی کتاب سامنے کھلی رکھی ہے۔

مثنوی ”در مذمت برشکال کہ باراں درآں سال بسیار شدہ بود“ محض ایک عمدہ نظم نہیں، استعاروں، نئے الفاظ، اور انوکھے پیکروں کا شاہکار ہے۔ چند متفرق شعر درج کرتا ہوں:

لے زمیں سے ہے تا فلک غرقاب
چشمہ آفتاب ہیں گرداب
خشک بن اب کی بار سبز ہوئے
موش دشتی کے خار سبز ہوئے
موش دشتی = ساہی

لڑکوں نے کی زمانہ سازی ہے
خاک بازی اب آب بازی ہے
خاک بازی = ریت یا مٹی میں کچھ چھپا کر ڈھونڈنے کا کھیل؛
آب بازی = تیراکی

آدی ہیں سو کب نکلتے ہیں
مردم آبی پھرتے چلتے ہیں
کتے ڈوبے گئے کہاں ہیں اب
سگ آبی ہی ہیں جہاں ہیں اب

سگ آبی = Beaver

غرق ہے چڑیا اور گلہری ہے
خشکی کا جانور بھی بہری ہے

جیسا کہ میں نے ابھی کہا، یہ چند متفرق اشعار مثنوی کے شروع میں ہیں۔ ان سے پوری نظم کی خوبصورتی، ظرافت، تحرک، تنوع، اور بارش کی کثرت کا لمسی احساس نہیں ہو سکتا۔ پوری مثنوی پڑھیے تو آپ کو لگے گا کہ آپ خود پانی میں بھیگ گئے ہیں، لیکن ان چند اشعار سے یہ تو کوئی بھی دیکھ سکتا ہے کہ جانوروں سے میر کا شغف یہاں بھی واضح ہے۔ چند اور شعر نقل کیے بغیر یہاں چارہ نہیں، ان میں اشیا کا بیان دیکھیے:

شعر کی بحر میں بھی ہے پانی
بہتی پھرتی ہے اب غزل خوانی
لائی بارنگی کی چالاکی
آب خشک گہر پہ نم ناکی
ہے زراعت جو پانی نے ماری
ہو گئی آب خست ترکاری
آب ہے گا جہاں کے سرتاسر
خوف سے سوکھتا ہے میوہ تر
پانی عالم کے تا بہ سر ہے گا
خشک مغزوں کا مغز تر ہے گا
خضر کیونکر کے زیت کرتا ہے
آب حیواں میں پانی مرتا ہے

یہ آخری شعر تو تحسین اور تجربے سے بے نیاز ہے، جیسے کسی بلند آبشار کی خوبصورتی اور اور موسیقیاتی شان الفاظ کی محتاج نہیں ہوتی۔

میر کے تقریباً ہم عمر یا عمر میں کچھ بڑے ہم عصروں میں نظیر کی استثنائی حیثیت کو نظر انداز کریں تو سودا، درد، قائم، میر سوز ہیں۔ قائم کے سوا کسی کے یہاں جانوروں اور موسموں کا ذکر نہیں۔ اور قائم کی بھی بس ایک مختصر مثنوی موسم سرما کے بارے میں ہے جس میں مضمون آفرینی بہر حال بہت خوب ہے۔ میر کے وہ معاصر جو میر سے عمر میں چھوٹے تھے، ان میں مصحفی اور جرأت نمایاں ہیں۔ جرأت نے ایک زبردست ججو یہ شہر آشوب ضرور لکھا ہے جس کے ہر بند میں چیزوں یا جانوروں کا ذکر ہے۔ لیکن وہ صفت اس ججو میں لزوم مالا یلزم کا حکم رکھتی ہے، یعنی چیزوں اور جانوروں کے نام لینا ججو کے نفس مطلب کے لیے ضروری نہ تھا۔ یہ اور بات ہے کہ اس التزام نے جرأت کی ججو کوئی اور انوکھی شان بخش دی ہے۔ لیکن اسے ”جانوروں کے بارے میں نظم“ نہیں کہا جاسکتا۔ فارسی میں شیخ عطار کی شاہکار مثنوی ”منطق الطیر“ تقریباً ساری کی ساری چیزوں کی زبان سے ہے۔ لیکن عطار کی مثنوی اور ان کے بعد مولانا روم کی مثنوی میں جانوروں کے بارے میں خال خال حکایتیں بھی اسی لیے میر کی طرح کی نظمیں نہیں ہیں کہ انھیں کسی اور مطلب کے ادا کرنے، مثلاً سبق آموزی، یا مثال و تمثیل کے لیے نظم کیا گیا ہے۔ فارسی ہی میں انوری اور عبید زاکانی نے جانوروں کے بارے میں حکایتیں یا حکایت نما نظمیں کہی ہیں۔ انوری کی نظمیں طنز اور ظرافت اور مختصر لفظوں میں بات پوری کرنے کے فن کا عمدہ نمونہ ہیں۔ عبید زاکانی کی فحشیات سے قطع نظر کریں تو اس کے یہاں کچھ ٹھنھول، کچھ طنزیہ لطیفے ضرور ہیں لیکن اسے جانوروں سے کچھ محبت نہیں، جانور اس کے لیے اپنی بات کہنے کا موقع فراہم کرتے ہیں اور بس۔

فرانسیسی میں ہم بودلیئر کا ذکر کر چکے ہیں۔ فرانسیسی شاعر ژاں ڈلا فونتین (Jean de la Fontaine, ۱۶۹۵-۱۶۲۱ء) یا شاید واحد شاعر ہے جس کا بہت سا کلام جانوروں کی کہانیوں پر مبنی ہے۔ اس کی نظمیں بظاہر بچوں کے معیار کی معلوم ہوتی ہیں لیکن اس کی لطیف ظرافت، باریک نکتہ بینی اور نکتہ آفرینی، برہمی اور طنز کی تیزی سے اس کی نظموں کا خالی ہونا، یہ صفات ایسی ہیں کہ اس کی ہر نظم ایک شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ اکثر نظمیں تو اس قدر لطیف ہیں کہ انگریزی میں بھی ان کا ترجمہ بے مزہ لگتا ہے۔ لیکن یہ نظمیں اس صنف کی ہیں جسے انگریزی میں Fable کہتے ہیں۔ اس میں جانوروں کو انسانوں کی طرح بات چیت کرتے دکھایا جاتا ہے۔ یہ نظمیں دراصل حیات انسانی کے بارے میں تمثیلیں ہیں، جانوروں کے بارے میں نظمیں نہیں ہیں۔

مصحفی کے یہاں البتہ بعض مثنویاں جانوروں اور اشیا اور موسموں کے بارے میں ہیں۔ بلکہ یوں کہیں کہ ان کی ایک مثنوی اجوائن کی مدح میں ہے جو بہت خوب ہے۔ اس کے سوا جانوروں کے بارے

میں کچھ مثنویاں ہیں جو زیادہ تر انھوں نے اپنے گھر میں کام کرنے والی عورت بی بولن کی خاطر کہی ہیں۔ کچھ مثنویاں اور بھی ہیں جو موسموں کے بارے میں ہیں۔ ایک مثنوی کھٹلوں پر ہے۔ مصحفی کے دیوان دوم کی اس مثنوی سے چند اشعار نقل کرتا ہوں، کیونکہ میر نے بھی کھٹلوں کا ذکر کیا ہے۔ مصحفی کہتے ہیں:

آخرش شام سے ہو شب بیدار
کھیلتا ہوں میں کھٹلوں کا شکار
مارے جو موٹے موٹے چن چن کر
چھینٹ کا تھان بن گئی چادر
گھسے دیوار پر جو کر کے تلاش
کر دیا گھر کو خانہ نقاش
نہیں مرتے ہیں تو بھی یہ بد ذات
کیا انھوں نے پیا ہے آب حیات

اس میں کوئی شک نہیں کہ ظرافت، جھنجھلاہٹ، بے چینی کی مضمون آفرینی، ہر چیز کے اظہار کے لیے یہ شعر اس وقت تک اعلیٰ نمونہ قرار دیے جاسکتے ہیں جب تک آپ نے میر کو نہ پڑھا ہو۔ اب میر کی مثنوی ”درجو خانہ خود“ کے یہ متفرق شعر ملاحظہ کریں:

جنس اعلیٰ کوئی کھٹولا کھاٹ
پائے پٹی رہے ہیں جن کے پھاٹ
کھٹلوں سے سیاہ ہے سو بھی
چین پڑتا نہیں ہے شب کو بھی
شب بچھونا جو میں بچھاتا ہوں
سر پہ روز سیاہ لاتا ہوں
کیڑا ایک ایک پھر مکوڑا ہے
سانجھ سے کھانے ہی کو دوڑا ہے
ایک چٹکی میں ایک چھنگلی پر
ایک انگوٹھا دکھاوے انگلی پر
گرچہ بہتوں کو میں مسل مارا
پر مجھے کھٹلوں نے مل مارا

اور بھی شعر ہیں لیکن طوالت کے خوف سے نظر انداز کرتا ہوں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کے یہاں خوش طبعی اور طباعی زیادہ ہے اور مناسبت الفاظ بھی مصحفی سے بڑھی ہوئی ہے۔ لیکن ان معاملات میں میر کے حریف مصحفی بہر حال ہیں۔ اب میر کے ”شکار نامہ اول“ سے برسات اور سردی کے جو شعر میں اوپر نقل کر آیا ہوں انھیں ذہن میں لائیے اور مصحفی کو سنئے (دیوان دوم):

طرفہ سردی ہے ان دنوں یارب
جس کے ڈر سے گلیم پوش ہے شب
سنگ و آہن جو اب بہم ہوں دو چار
برف ان سے جھڑے بجائے شرار
دیکھو شدتِ شب سرما
بن بجائے چراغ ہے ٹھنڈا
جس طرف دیکھو آگ کی ہے پکار
آگ کیا اک خدا کا ہے دیدار

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ مصحفی کے ان شعروں میں مضمون آفرینی، بلکہ خیال بندی بہت خوب ہے، لیکن سردی کا وہ احساس نہیں جو میر کے دو ہی شعروں میں جاگ اٹھتا ہے:

پھرے باد سے لوگ منہ ڈھانپتے
جگر چھاتیوں میں رہے کانپتے
رہا ایسی سردی میں کیدھر شکار
ہوئے لوگ خیموں کے اندر شکار

قائم چاند پوری کی مثنوی ”درجہ شدت سرما“ میں بھی مضمون آفرینی مصحفی جیسی ہے:

ان دنوں چرخ پر نہیں ہے مہر
گود میں کانگری رکھے ہے سپہر
پانی پر جس جگہ کہ کائی ہے
سبز وہ شال کی رضائی ہے
بس کہ بخ بستہ بحر بیچ ہے آب
برف کی ہے رکابی ہر گرداب

یہ شعر بھی مصحفی کے اشعار کی طرح پر لطف ہیں لیکن محسوسات کی جگہ خیال، یعنی کیفیت کے انبساط کی

جگہ عقل کا پھیلاؤ ہے۔ خیال بندی میں انبساط اور فرحت ممکن ہے، لیکن غزل میں۔ غالب، ناسخ، آتش، ذوق، شاہ نصیر، نسیم دہلوی، امان علی سحر لکھنوی، وغیرہ کے اشعار اس کی دلیل ہیں۔ لیکن جہاں براہ راست محسوسات کا معاملہ ہو، اور وہ بھی روزمرہ زندگی کے مناظر اور تجربات کے بیان میں، وہاں خیال بندی تعقلاتی لطف تو پیدا کرتی ہے لیکن کیفیت اور جذباتی انبساط کم ہو جاتے ہیں۔

جیسا کہ میں نے اوپر بیان کیا، میر کے اشعار میں جانور جب روزانہ زندگی کا حصہ بن کر آتے ہیں تو ان میں انسانی صفات اور خصائص کا بھی رنگ آ جاتا ہے۔ جانوروں کے بیان میں میر کے اتباع میں مصحفی کچھ بہت دور نہیں جاسکے ہیں۔ لیکن وہ جانور کو کارآمد شے بھی سمجھتے ہیں، یعنی جانور میں اگر کچھ شخصیت یا انسان پن ہے تو بھی وہ انسان کے لیے کارآمد ہونے کی سطح سے برتر نہیں ہے۔ مثلاً اپنی مثنوی ”در صفت بز“ (دیوان چہارم) میں مصحفی یوں رطب اللسان ہوتے ہیں:

ہر ادا میں ہے اس کی محبوبی
بز میں دیکھی نہیں بہ اس خوبی
کیا شجاعت کی اس کے لکھوں بات
ہے مقابل وہ شیر کے دن رات

لیکن مثنوی کے ختم ہوتے ہوتے مصحفی اپنا ”انسان پن“ ظاہر ہی کر دیتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

مثل پور خلیل لاثانی
مستعد ہے براے قربانی
ہے فداے وہ خنجر تسلیم
ذبح ہونے سے اس کو کیا ہے بیم

بے شک دونوں شعرا اچھے ہیں۔ لیکن جس کی ہر ادا میں محبوبی ہو، اس کی گردن کٹنے کی بات کرنے، بلکہ گردن کٹنے کی توقع رکھنے کو ”انسان پن“ نہ کہیں تو کیا کہیں گے؟ اب مصحفی کے برخلاف میر کو دیکھیے، مثنوی ”در بیان بز“ میں کہتے ہیں:

کہتے ہیں جو غم نہ داری بز بخر
سو ہی لی میں ایک بکری ڈھونڈ کر

شعر زور طبع سے کہتا ہوں چار
دزدی بز گیری نہیں اپنا شعار
بز گیری = چوری؛ مکر و حیلہ کرنا

دزد ہے شائستہ خوں ریزی کا یاں
 بلکہ بابت ہے بز آویزی کا یاں
 بز آویزی = ذبح کر کے الٹا لٹکانا، جس طرح قصاب کرتے ہیں
 میں پڑھوں ہوں اس کے آگے شعر گہ
 اپنے ہاں گویا بز اخفش ہے یہ

نظم کی اٹھان دیکھیے: میں نے ایک بکری خریدی ہے، چرائی نہیں۔ چوری، حیلہ گری اپنا شعار نہیں۔
 بلکہ میری نظر میں تو چور واجب القتل ہے، بلکہ اس لائق ہے کہ اسے بکرے کی طرح ذبح کر کے الٹا
 لٹایا جائے۔ میں اس کے سامنے اپنے شعر پڑھتا ہوں، جس طرح اخفش کے بارے میں کہتے ہیں کہ
 وہ اپنی کتاب کے اوراق اپنے بکرے کو سناٹا، اور جب بکرا سر ہلا دیتا تب وہ ان اوراق کو کتاب
 میں باقی رکھتا۔ اگلا شعر سنئے:

بکروں کی ڈاڑھی کے تیں جانے ہیں سب
 تکہ ریشی بکری کی ہے بوالعجب
 تکہ = بہ ضم اول، بکرا

اب الفاظ ملاحظہ ہوں: بز گیری، بز آویزی، تکہ ریشی، ایسے الفاظ مصحفی تو کیا سودا کو بھی نہ سوجھ سکتے
 ہوں گے۔ اب سراپا دیکھیے:

رنگ سر سے پاؤں تک اس کا سیاہ
 چکنی ایسی جس پہ کم ٹھہرے نگاہ
 چار پستان اس کے آئے دید میں
 دو جہاں ہوتے ہیں دو ہیں جید میں
 جید = گردن

”دید“ کا قافیہ ”جید“ مولانا روم جیسے مثنوی نگار کو سوجھتا تو وہ بھی خوش ہوتے۔ خیر، اس کے دو بچے
 ہوئے اور بڑے ناز سے پالے پوسے گئے:

زور و قوت سے حریفوں کے ہیں ڈھینگ
 آہوے جنگی کو دکھلاتے ہیں سینگ
 ڈھینگ = لمبا، زور آور جنگی = بے وجہ جھگڑنے والا

نکر ان کی کیا جگر مینڈھا اٹھائے
 قوچ سر زن سامنے ہرگز نہ آئے
 تیس ان کی دھاک سن کر مر گیا
 غم گوزنوں کو انھوں کا چر گیا
 تیس = اول مفتوح = بکرا یا نر آہو جو اپنے گلے کا نگہبان ہوتا ہے

ان خوبیوں کے باوجود میر کو ان کا ذبح ہونا گوارا ہے، کیونکہ ان کی خوبیاں سب جانورانہ ہیں۔ بکری کے ذبح ہونے کا البتہ کوئی مذکور نہیں۔ اور ان بکروں کے لیے بھی وہ یہ کہتے ہیں کہ اب میں نے ان کے پاس جانا چھوڑ دیا ہے، کاش وہ اس طرح میری آغوش کے پروردہ نہ ہوتے:

پاس جانا ان کے اب مسدود ہے
 ذبح کرنے کو ہر اک موجود ہے
 میر کے برخلاف مصحفی کی بکری، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں:

مستعد ہے براے قربانی

مصحفی کا مینڈھا بھی بیچارہ اسی تقدیر کا مارا ہوا ہے۔ ”مثنوی قوچ کہ بزبان ہندی مینڈھا می گویند“ (دیوان چہارم) میں مصحفی کہتے ہیں کہ اس میں سب خوبیاں ہیں، وہ بھی بچپن سے مصحفی کے گھر میں پلا ہوا ہے اور آزاد پھرتا ہے۔ مصحفی اس کی پیدائش کو ”نزول فرشتہ رحمت“ قرار دیتے ہیں۔ لیکن اس کی تقدیر یہ ہے کہ:

ہے یہ وصف دوئم کہ یہ حیواں
 نہیں کرتا بوقت ذبح فغاں
 یعنی شکوے کے لب ہیں اس کے بند
 نہیں بانگ اس کی بز کی طرح بلند
 ہے زبں واقف مقام رضا
 جی سے عاشق ہے اس کی تیغ قضا

بیچارے مینڈھے میں انسانی صفت صرف ایک ہی:

اس نے آپ اپنا خوں کیا ہے بجل

مصحفی کی مسماۃ بولن نے طوطا پالا تو وہ بھاگ نکلا، یعنی بے وفا ثابت ہوا۔ دوسری مثنوی میں جو طوطا ہے وہ بھی بی بولن نے پالا تھا اور وہ مثنوی کے اختتام تک موجود تھا لیکن اس میں طوطے کی جتنی توصیف

ہے وہ اس کی جانورانہ حیثیت کو پیش نظر رکھ کر نظم کی گئی ہے۔ (دونوں مثنویاں دیوان چہارم میں ہیں۔) اس کے برخلاف، میر نے جو مرغا پالا تھا وہ عام مرغوں سے بالکل مختلف جگر دار تھا:

بجز کنارہ نہ سیرغ کو بنا چارہ
کہ فیل مرغ کو بکری کی طرح سے مارا
خصوصت اس کی تھی یک مادہ سگ سے شام و سحر
کبھو وہ لات اسے مارتا کبھو شہپر
قضا جو پہنچی تھی نزدیک وہ بھی جھنجھلائی
حریف ہو کے دلیرانہ سامنے آئی
بالآخر مرغاموت کے گھاٹ اتر ہی گیا۔ لیکن اس کے غم میں:

ہوا کے مرغ ہوئے داغ اس کے ماتم سے
سیاہ پوش رہے طائرِ حرم غم سے
وہاں جو نوحہ مرغانِ قدس باز ہوا
کہ مرغ قبلہ نما کا بھی دل گداز ہوا

خروس عرش ہی اس بن نہیں ہے سینہ فگار
ہزار مرغ کا اب گھر خروس پر ہے بار
خروس عرش = وہ مرغا جو آسمان پر قیام پذیر ہے اور سب سے پہلی بانگ سحر وہی دیتا ہے۔

دوسرے مرنے اس کی بانگ سن کر پکارنا شروع کرتے ہیں: خانہ بر خروس بار بودن = ویران ہونا

مثنوی کا آخری شعر ہے:

خמוש میر تجھی کو نہیں یہ رنج و تعب
کباب آتش غم میں ہیں مرغ و ماہی سب

اس جنگجو مرنے کے بیان میں مناسبات لفظی کی کثرت کا ذکر نہ کر کے میں صرف یہ عرض کرتا ہوں کہ اس چوبیس شعر کی مثنوی میں اکتیس جانوروں کے نام یا ان کے تلازمے آئے ہیں:

خروس؛ خروس عرش؛ مرغ انداز کرنا؛ مرغ مصلی؛ مرغ خیال؛ مرغ زریں بال؛ مرغ آتش خوار؛
بطخ؛ مرغ سبزوار؛ قاز؛ کلنگ؛ شتر دلی؛ شتر مرغ؛ مرغا؛ حواصل؛ سیرغ؛ فیل مرغ؛ بکری؛ گرہ؛

سگ: مادہ سگ: ہد ہد: ہوا کے مرغ: طائر حرم: مرغان قدس: مرغ قبلہ نما: مرغ قفس: طیور: مرغ
دست آموز: مرغ خانگی: مائی

بھلا سوچیے، کیا سودا، کیا نظیر، کیا قائم، کیا جرأت، کیا مصحفی، ان میں سے کس کو مناسبات لفظی، رعایت لفظی و معنوی، معنی کے وفور، اور نادر الفاظ پر اس قدر دسترس ہے؟ اس بات کو تو الگ ہی رکھیے کہ جانوروں کے تئیں میر کا رویہ کس قدر روشن دلانہ اور یک دردی (Empathy) سے کس قدر بھرپور ہے۔ صرف شکار ناموں میں میر نے جانوروں کو محض شکار، یا انسانی اقتدار اور اہلیت کے سامنے صید زبوں دکھایا ہے اور ان کی موت یا بے گھری پر کسی ناپسندیدگی یا رنج کا اظہار نہیں کیا ہے۔ لیکن شکار نامہ پھر شکار نامہ ہے۔ وہاں جانوروں کا قتل عام تو لازم ہی ہے، بلکہ یہ اس کی رسمیات میں داخل ہے۔ لہذا میر یہاں اپنے جذبہ یک دردی کو معطل رکھتے ہیں۔ ابھی تو آپ یہ دیکھیے کہ دیہات ہو یا شہر، میر کی نظر جانوروں اور ان کی حرکتوں پر بے محابا پڑتی ہے اور ان کے یہاں جانور، انسان، اشیا، یہ سب ایک ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔ ”تسنگ نامہ“ میں کتوں، انسانوں، اور اشیا کے بارے میں معجز کلامیاں دیکھیے:

پانی پانی تھا شور سے طوفان
دیکھ دریا کو سوکھتی تھی جان
ہمرہ موج سینکڑوں گرداب
ساتھ تھی صد تری کے چشم حباب
ناؤں میں پاؤں ہم نے بارے رکھا
خوف کو جان کے کنارے رکھا
جزر و مد سب حواس کھوتا تھا
خضر کا رنگ سبز ہوتا تھا

مناسبت اور استعاروں کو کہاں تک واضح کروں، یہاں طوفان (بمعنی سیلاب) پانی پانی ہوتا ہے، دریا کو دیکھ کر جان سوکھتی ہے، حباب کی آنکھ تر ہے، یہاں پر لوگ ڈوب کر جان دینے کے خوف کو دریا کنارے رکھتے ہیں، یا جان بوجھ کر خوف کو کنارے پر رکھتے اور جان کا خطرہ مول لیتے ہیں۔ یہاں پانی کے خوف اور sea-sickness یعنی ناخوشی دریا کے باعث حضرت خضر (خضر کے معنی ”سبز“ ہیں) کو گرانی سر اور متلی ہے اور ان کا رنگ سبز پڑ گیا ہے، یعنی سیاہی مائل ہو گیا ہے۔ لیکن اس بات کو ملحوظ

رکھیں کہ یہ تجربے انسانی ہیں، یعنی متکلم کے ہیں، یعنی یہاں انسانی احساس کا بیان ہے، ”حقیقت“ یہاں بہت اہم نہیں۔ خیر، اب دریا کے پار کا منظر دیکھتے ہیں:

سو نہ جاگہ تھی نے مکان مہیت
چار دوکانیں ایک پھوٹی مہیت
مہیت = رات گزارنے کے لائق

جا کے حیراں ہوئے کدھر جاویں
سر گھسیڑیں جو ننگ جگہ پاویں
تنگ و دو ہر طرف لگے کرنے
تس پہ پڑتے تھے مینہ کے بھرنے
بھرنے پڑنا = زور کی بارش ہونا

کوئی میدان میں کوئی چھپر میں
کوئی در میں کوئی کسو گھر میں
گھر ملا صاحبوں کو ایسا ننگ
جس سے بیت الخلا کو آوے ننگ

میرا خیال تھا کہ میں اشیا کا ذکر کروں گا کہ میری نگاہ کتنی باریک ہے، لیکن یہ کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ گھر کے لیے ”بیت الخلا“ کا لفظ لانا، جس کے لغوی معنی ہیں، ”تہائی کا گھر“، اور پھر ”ننگ“ کا لفظ رکھنا، کہ بیت الخلا میں لوگ کپڑے اتارتے ہیں، زبان پر ایسی خلافت قدرت کا مظاہرہ ہے کہ اس پر شکیں بھی رشک کرتا۔ خیر، اب اشیا کو دیکھیے: مکان بمعنی جگہ، اور مکان بمعنی گھر؛ چار یعنی بہت کم؛ دکانیں؛ مسجد (لفظ ”مہیت“ داد سے مستغنی ہے)، وہ بھی ٹوٹی پھوٹی؛ سرگھسیڑنے کے لیے جگہ؛ بارش کی بھرن؛ میدان؛ در؛ چھپر؛ ان چند چھوٹی موٹی باتوں میں سارا منظر بیان ہو گیا ہے۔ اب ذرا اس بستی کے کتوں سے مل دیکھیے:

کتوں کے چاروں اور رستے تھے
کتے ہی واں کہے تو بستے تھے
دو کہیں ہیں کھڑے کہیں بیٹھے
چار لوگوں کے گھر میں ہیں بیٹھے

ایک نے پھوڑے باسن ایکو نے
 کھود مارے گھروں کے سب کونے
 گلہ گلہ گھروں میں پھرنے لگے
 روٹی ٹکڑے کی بو پہ گرنے لگے
 ایک نے آکے دیگچہ چانا
 ایک آیا سو کھا گیا آنا
 ایک نے دوڑ کر دیا پھوڑا
 پھر پیا آ کے تیل اگر چھوڑا
 باہر اندر کہاں کہاں کتے
 بام و در چھت جہاں تہاں کتے
 جھڑ جھڑاوے ہے کان کو کوئی
 رووے ہے اپنی جان کو کوئی
 یک طرف ہے چڑ چڑ کی صدا
 یعنی کتا ہے چکی چاٹ رہا

ایک چھنے کو منہ میں لے آیا
 ایک چولھے کو کھودتا پایا
 ایک کے منہ میں ہانڈی ہے کالی
 ایک نے چلنی چاٹ ہے ڈالی
 تیل کی کپی ایک لے بھاگا
 ایک چکنے گھڑے سے جا لاگا

کتوں کو فی الحال نظر انداز کیجیے، لیکن پطرس کا مضمون ”کتے“ ضرور ذہن میں لائیے کہ پطرس اور میر
 ایک ہی رشتے میں پروئے ہوئے ہیں۔ اب اشیا کو شمار کیجیے:

رستے؛ گھر؛ باسن؛ گھروں کے کونے؛ روٹی؛ ٹکڑا؛ دیگچہ؛ آنا؛ دیا؛ تیل؛ بام؛ در؛ چھت؛ جھڑ جھڑاتا
 ہوا کان؛ چکی؛ چھنا؛ چولہا؛ کالی ہانڈی؛ چلنی؛ تیل کی کپی؛ چکنا گھڑا

ان اشعار میں کئی طرح کی چالاکیاں بھی ہیں، مثلاً حرکی اور سمعی پیکروں کی فراوانی، تہنئیس حرفی، تہنئیس صوتی وغیرہ، لیکن ان پر گفتگو کا موقع اس وقت نہیں، صرف اشارہ کافی ہے۔ یہاں اس بات پر غور کریں کہ بارہ شعر اور اکیس اشیا، اور سب کی سب معمولی گھریلو چیزیں۔ اور دوسری بات یہ کہ ظرافت کے ساتھ ہلکی سی جھنجھلاہٹ یا بیزاری ضرور ہے، لیکن کتوں کے خلاف کوئی کینہ یا برہمی نہیں۔ کم و بیش ایسا انداز ہے گویا کسی ڈھیٹ بچے کی شرارتیں بیان ہو رہی ہوں۔ کچھ ایسا ہی انداز پطرس کے مضمون میں بھی ہے۔ یہ فیصلہ نقادان فن پر چھوڑتا ہوں کہ میر جدید ہیں یا پطرس قدیم؟

اب مثنوی ”کدخدائی بشن سنگھ“ سے کچھ بہار یہ اشعار پر اپنی بات ختم کرتا ہوں:

چل ہوائی سے شعلہ خیزی دیکھ
آسمان کی ستارہ ریزی دیکھ
متصل چھوٹے جو ہیں گے انار
راہ و رستے ہوئے ہیں باغ و بہار
عشق ہے تازہ کار آتش باز
پھول گل میں ہے رنگ رنگ اعجاز
دیکھ صنعت گری صنعت گر
گل کاغذ ہے غیرت گل تر

پیکر، استعارہ، مناسبت الفاظ، چھوٹی چھوٹی اشیا سے شغف اور ان کو بڑی چیز بنا دینا (مثلاً عشق کو ”آتش باز“ کہنا، کہ آتش بازی معمولی بات ہے اور عشق بڑی بات، لیکن یہاں ان کا جوڑ کس قدر خوبصورت ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔) جانور، اشیا، زندگی سے شغف، زبان پر ایسی مہارت کہ حد سحر کو بھی پار کر جائے، ان سب باتوں میں شیکسپیر اور میر ہم پلہ ہیں۔

مثنوی کے علاوہ دیگر اصناف میں بھی میر کے یہاں بہت کچھ ہے۔ بجویں اور خود نوشتی نظمیں بھی ہماری توجہ کی طالب ہیں۔ نادر الفاظ (خواہ فارسی عربی، خواہ اردو) کی جلوہ گری دیکھنا ہو تو مرثیے ملاحظہ ہوں۔ جزئیات سے میر کا شغف بھی ہر جگہ نمایاں ہے۔ لیکن میری گفتگو یوں ہی بہت طویل ہو چکی ہے۔ بقول میر (دیوان پنجم):

اس صنائع کا اس بدائع کا
کچھ تعجب نہیں خدائی ہے

نقدِ غالب کی بوالعجبیاں:

بجنوری، عبداللطیف، اور حسن عسکری پلکھنوی

نوٹ: انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی کے موقر رسالے اردو ادب (مدیر، اسلم پرویز) نے ایک رسم یہ قائم کی ہے کہ ہر شمارے میں ایک پرانا تنقیدی مضمون (زیادہ تر اپنی فائل سے لے کر) دوبارہ شائع کرتے ہیں اور اس کے ساتھ اسی مضمون پر کسی معاصر لکھنے والے سے مضمون لکھوا کر شامل اشاعت کرتے ہیں۔ مجھے حسن عسکری پلکھنوی کا مضمون ”ڈاکٹر بجنوری اور ڈاکٹر عبداللطیف“ (مطبوعہ اردو ادب، جون ۱۹۵۳ء) بھیجا گیا تھا کہ میں اس پر لکھوں۔ زیر نظر تحریر اسی فرمائش کی تکمیل کے طور پر ہے۔ یہ مضمون سہ ماہی سمبل، اسلام آباد (مدیر علی محمد فرشی) میں بھی شائع ہوا۔

میں نے جناب حسن عسکری پلکھنوی کا مضمون ”ڈاکٹر بجنوری اور ڈاکٹر عبداللطیف“ تین بار پڑھا، اور ہر خواندگی کے ساتھ میرا غصہ بڑھتا گیا۔ زیادہ تر غصہ تو پلکھنوی صاحب پر آیا، پھر ڈاکٹر عبداللطیف پر۔ بجنوری پر غصہ اس لیے نہیں آیا کہ وہ اپنے ایک جملے کی بنا پر اردو ادب میں زندہ جاوید ہو چکے ہیں اور میرا غصہ ان کا کچھ نہیں بگاڑ سکتا۔ بجنوری پر غصہ نہ آنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ کم عمری ہی میں اللہ کو پیارے ہوئے۔ وہ ۱۸۸۵ء میں پیدا ہوئے اور ۱۹۱۸ء میں واصل بحق ہوئے۔ مجھے یقین ہے کہ اگر وہ کچھ اور جیتے تو غالب کو مغربی شعرا کی طرح پڑھنے کی کوشش یا تو ترک کر دیتے، یا پھر وہ یورپی رومانیت نہیں بلکہ انگریزی کی عقلیت پسند اور پیچیدگی پسند شاعری (جسے آسانی کے لیے Metaphysical Poetry کہا جاتا ہے) اس کے سیاق و سباق میں غالب کو سمجھنے کی کوشش کرتے۔ یعنی اس مہم میں ان کی رہنمائی فرانس اور جرمنی کے رومانیت پسند علامت نگاروں کے ہاتھ میں نہ ہوتی،

بلکہ کولرج کا یہ قول ان کا رہنما ہوتا کہ ”سوچنے والے شعرا“ (Thinking poets) کے شعر کا آہنگ اور مزاج ان شعرا سے مختلف ہوتا ہے جو رسم و رواج کی پابندی کرتے ہیں۔“ بجنوری اس نکتے کو سامنے رکھتے تو وہ غالب کو ہائینے (Heine)، ہولڈرلن (Holderlin)، ریں بو (Rimbaud) وغیرہ کے زمرے میں نہ رکھتے، بلکہ غالب ہی کے اس شعر کو اپنا رہنما بناتے:

سخن سادہ دلم را نہ فریبہ غالب
نکتہ چند ز پیچیدہ بیانے بمن آر

گمان غالب ہے کہ بجنوری اگر ایسا کرتے تو بھی وہ دیوان غالب کو ہندوستان کی دوسری الہامی کتاب قرار دیتے، لیکن ان کی وجوہ کچھ دیگر ہوتیں۔

خیر، بجنوری بیچارے تو گئے، اور اپنی حد تک بڑا کام کر گئے۔ ان کی نیت ٹھیک تھی۔ ہماری ادبی وراثت کے بارے میں وہ کسی مربیانہ، ”اصلاحی“ اور منفی مشن میں مبتلا نہ تھے۔ بلکہ ان کا ایک بڑا کارنامہ یہ تھا کہ غالب پر انھوں نے اس طرح لکھا کہ ان کے بعد غالب کا کوئی چاہنے والا کسی مدافعانہ یا شرمسارانہ رویے کا شکار نہیں ہو سکتا تھا۔ سب جان گئے کہ اگر جرمنی ہائینے اور ہولڈرلن پر، اور فرانس بودلیئر (Baudelaire) اور ریں بو پر غرور کر سکتا ہے تو ہم بھی غالب پر غرور کر سکتے ہیں، کیونکہ بجنوری نے کم و بیش ثابت کر دیا ہے کہ غالب زبان حال سے کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ اے دیارِ مغرب کے طوطیانِ خوش نوا، تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں۔

میرے لیے غصے اور افسوس کی بات یہ ہے کہ کلاسیکی اردو فارسی غزل کی بنیادی فہم سے نا آشنائی کے باوجود ڈاکٹر عبداللطیف اور جناب حسن عسکری پلکھنوی صاحبان کو میدانِ نقدِ غالب میں یکہ تازی کا دعویٰ ہے۔ اور جناب پلکھنوی تو بجنوری اور عبداللطیف کے مابین (عرب فلسفے کی اصطلاح میں) کچھ ”جمع“ کا سا بھی عمل کرنا چاہتے ہیں کہ کچھ ایسی ترکیب کی جائے کہ دونوں کو متحد الخیال نہ سہی، متحد الجہت تو ضرور کہہ دیا جائے، اور یہ بھی جو ممکن نہ ہو تو ان کے درمیان کچھ اس قسم کی تحکیم کی جائے کہ دونوں کی بات کچھ کچھ رہ جائے۔

ڈاکٹر عبداللطیف کی کتاب انگریزی میں تھی، لہذا ڈاکٹر صاحب مجبور تھے کہ انشا و استدلال کے اصولوں کو کچھ مد نظر رکھتے۔ اب یہ اور بات ہے کہ اردو ترجمے کی شکل میں آنے کے بعد ان کی کتاب میں انشا کے صفات معدوم سے ہو گئے ہیں۔ لیکن حسن عسکری پلکھنوی صاحب کی انشا پردازی کا یہ عالم ہے کہ وہ ایک جملہ بھی ایسا نہیں لکھتے جس پر عقل سر در گریباں نہ ہو جائے۔ بجنوری کا ”الہامی کتابوں“ والا فقرہ نقل کر کے وہ اپنا مضمون یوں شروع کرتے ہیں:

لفظ الہام اپنے دامن میں ایک ایسا تصور عظمت لیے ہوئے ہے...

یعنی لفظ الہام کا کوئی دامن بھی ہوتا ہے اور لفظ الہام کے کچھ معنی نہیں ہوتے، بلکہ وہ اپنے دامن میں تصور عظمت لیے ہوئے ہوتا ہے اور لفظ ”ایسا“ سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ تصور عظمت بھی کچھ خاص طرح کا ہے۔ یا شاید کسی بھی لفظ کے معنی نہیں ہوتے لیکن وہ اپنے دامن میں کسی مجرد صفت کا تصور ضرور چھپائے رہتا ہے، چاہے وہ صفت اس لفظ سے کچھ علاقہ رکھتی ہو یا نہ رکھتی ہو۔ رہا سوال لفظ الہام کے دامن میں پوشیدہ عظمت کے تصور کا، تو اب آپ سرمارتے رہیے کہ کس کی عظمت اور کیوں؟ اور تصور کیوں، معنی کیوں نہیں؟ مزید فرماتے ہیں:

... جس کی روایتی خصوصیات سے ایک بہت بڑا افسانہ مرعوبیت وابستہ ہے...

کس کی روایتی خصوصیات؟ الہام کی یا تصور عظمت کی؟ اور کس کا افسانہ مرعوبیت؟ افسانہ مرعوبیت ہوتی کیا شے ہے؟ افسانہ سے تو کسی موبہوم شے کی طرف دھیان جاتا ہے، کہ مرعوبیت شاید افسانہ تھی، یا مرعوبیت جیسی بھی تھی، اس کا ایک افسانہ ہے جو، ظاہر ہے، جھوٹا بھی ہو سکتا ہے۔ اور کوئی افسانہ مرعوبیت کسی کی روایتی خصوصیات میں، خواہ وہ لفظ الہام ہی کیوں نہ ہو، شامل نہیں ہو سکتا۔ خصوصیات کا کوئی تعلق افسانے سے نہیں، خصوصیات ہمیشہ حقائق پر مبنی ہوتی ہیں۔ آگے ملاحظہ ہو:

... اور مرعوبیت کے کاشانے کی زینت، پوجا کا سامان اکٹھا کر کے پجاریوں کی پنی تلی بلپلوں پہ موقوف ہے۔

تو اب مرعوبیت کے افسانے سے اچھل کر ہم مرعوبیت کے کاشانے میں داخل ہو رہے ہیں۔ لیکن اچانک ہم کسی مندر میں پہنچا دیے جاتے ہیں اور ہمیں اشارتا بتایا جاتا ہے کہ مرعوبیت کا مبینہ کاشانہ دراصل کوئی مندر ہے جہاں کے پجاری بلچل مچاتے ہیں لیکن بہت ناپ تول کر۔ اور اس مندر/کاشانے کی زینت پجاریوں کی یہی پنی تلی اچھل کود اور بلچل ہے۔ اس بلچل میں لفظ الہام بیچارہ کہیں آخری سانس لے کر ابدی نیند سو جاتا ہے۔ لیکن پلکھنوی صاحب ہمیں متنبہ کرتے ہیں:

لہذا بجنوری کی یہ شاعرانہ گدگدی آرزوے پرستش کو تقویت پہنچا کر غالب پرستی کا ایک رنگین خاکہ مرتب کرتی ہے۔

شاعرانہ گدگدی میں مہملیت کا لطف ظاہر ہے، لیکن یہ پوچھے بغیر آگے بڑھنا ممکن نہیں کہ یہ شاعرانہ گدگدی کس نے محسوس کی؟ اور کیا بجنوری اس قدر احمق تھے کہ غالب پر تنقید لکھنے بیٹھے لیکن تنقید یا

تعریض لکھنے کے بجائے غالب کو (روحانی طور پر؟) یا اپنے قاری کو (استعاراتی طور پر؟ مگر کس طرح؟) یا شاید خود ہی کو [شاعرانہ طور پر] گدگدانے بیٹھ گئے؟ اچھا، یہ گدگدی (جیسی بھی ہے) آرزوے پرستش کو تقویت پہنچاتی ہے، لیکن کس کی آرزو کو، اور کس کی پرستش کی آرزو؟ اگر یہ معاملہ غالب سے متعلق ہے تو جسے پرستار غالب بننے کی آرزو ہے تو وہ بجنوری یا ان کی گدگدی کا منتظر کیوں ہوگا؟ وہ پرستش کر بھی چکے گا اور حسن عسکری پلکھنوی ہی نہیں، عبدالرحمن بجنوری بھی تاکتے رہ جائیں گے۔ اور آرزوے پرستش کو تقویت پہنچنے کی کیا ضرورت ہے؟ شاید اس لیے کہ اس تقویت کے بغیر غالب پرستی کا رنگین خاکہ مرتب نہ ہو سکے گا؟ یعنی آرزو کو تقویت پہنچا کر بھی پلکھنوی صاحب صرف خاکہ ہی مرتب کر رہے ہیں۔ لیکن وہ خاکہ بھی کس قدر عجوبہ ہوگا جو بیک وقت رنگین بھی ہو۔ قول محال، اور وہ بھی ایسا قول محال جس کا جواب ”گرم برف“ ہی جیسا فقرہ ہو سکتا ہے۔

مجھے یقین ہے کہ اب تک آپ مجھ سے خفا اور حسن عسکری پلکھنوی سے بیزار ہو چکے ہوں گے۔ لیکن میں نے اوپر کہا تھا کہ جناب حسن عسکری پلکھنوی کو کلاسیکی اردو فارسی غزل کی بنیادی فہم سے آشنائی نہ تھی۔ یہ بیان ابھی ثبوت سے محروم ہے، لہذا آپ ذرا توقف فرمائیں، میں بات بہت جلد ختم کر دوں گا۔

پلکھنوی صاحب کو ڈاکٹر عبداللطیف سے شکایت ہے کہ ”انھوں نے نظم کی وحدت اور ہم آہنگی سے الگ الگ غزل کے اشعار کی قیمت کو اس درجہ گرایا ہے کہ ان کی اہمیت سوائے ترنم کے کچھ نہیں۔“ (”ان کی ... نہیں“ یہ عبداللطیف کے الفاظ ہیں۔) پلکھنوی صاحب کے ارشاد کو اردو میں لکھیے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ نظم میں خیال اور آہنگ کی وحدت ہوتی ہے اور غزل کے اشعار الگ الگ مضمون کے ہوتے ہیں۔ عبداللطیف نے نظم کی ان مبینہ صفات کے مقابل غزل کے فرد فرد اشعار کو اتنا کم ارز قرار دیا ہے کہ ان کی اگر کوئی ”اہمیت“ ہے بھی تو محض ”ترنم“ ہے۔ پلکھنوی صاحب کی شکایت بجا ہے کہ عبداللطیف نے غزل کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ لیکن انھیں پہلی بات یہ کہنی تھی کہ غزل کے اشعار میں ”اہمیت“ تلاش کرنا، اور پھر ”ترنم“ کو اس اہمیت کا ثبوت بتانا سراسر مہمل گفتگو ہے۔ گویا غزل میں خوبصورتی، یا معنی نہیں ہوتے لیکن پھر بھی اس کے الگ الگ اشعار میں ”اہمیت“ ہوتی ہے۔ بھلا کیسی اہمیت؟ کیا پلکھنوی صاحب کو اتنا بھی نہیں معلوم کہ اہمیت کسی شے کی نسبت سے ہوتی ہے، اپنے آپ میں کوئی چیز اہم نہیں ہوتی؟ پھر ”ترنم“ کے لیے ایک اکیلے شعر کی تخصیص کیوں؟ ترنم تو ایک مصرعے کی حد تک بھی ممکن ہے۔ لیکن ”ترنم“ کسی بھی ”اہمیت“ کی صفت نہیں ہو سکتا۔

پلکھنوی صاحب ان باتوں میں نہیں جاتے۔ وہ خیال کرتے ہیں کہ اعتراض تو بجا ہے لیکن یہ

بات قابل اعتراض ہے کہ ”غالب کو قطعی مغربی ذہن اور روایات سے ناپا جائے۔“ زبان اور اسلوب کے لہڑ پن اور انگھڑ پن سے قطع نظر، بات نہایت معقول ہے۔ لیکن اسی سانس میں پلکھنوی صاحب کہتے ہیں، ”اور حالات و واقعات کی مجبوری کو ذرا بھی نہ دیکھا جائے۔“ یعنی غالب پر مغربی اصول شعر عائد کرنا بذاتہ برائیں۔ مغربی اصول نقد تو بالکل سچے ہیں، لیکن غریب غالب کی پہنچ ان تک نہ تھی۔ اس نادر نکتے کی مضبوطی کے لیے وہ شیخ اکرام کا قول لاتے ہیں:

غزل شاعرانہ جذبات کے اظہار کا ایک ناقص ذریعہ ہے... لیکن آخر یہ غالب کی بد قسمتی تھی۔ جب اس نے شعر گوئی شروع کی تو غزل کے علاوہ اور کوئی صنف شاعری مقبول نہ تھی۔

یہ بیان تاریخی طور پر غلط ہے۔ غالب نے جب شعر گوئی شروع کی، بلکہ جب ختم کی اس وقت بھی، غزل کے علاوہ قصیدہ اور مثنوی بھی مقبول اصناف تھیں۔ یہ دونوں اصناف مقبول ہی نہ تھیں، ان اصناف میں طبع آزمائی کے بغیر کوئی شخص مکمل شاعر نہ بن سکتا تھا۔ ناسخ جیسے زبردست شاعر (اور غالب کے مقتدی) کے لیے غالب ہی نے لکھا کہ وہ میرے ”محب صادق الوداد“ تھے مگر ”یک فن“ تھے، قصیدہ اور مثنوی سے انھیں علاقہ نہ تھا۔ (ناسخ نے مثنویاں لکھی ہیں، لیکن غالب کو خبر نہ تھی۔) بہر حال، غزل گو غالب کا اتنا کمزور دفاع، اور صنف غزل کے بارے میں یہ ”عیب“ بے چون و چرا تسلیم کر لینا کہ اپنی بے ربطی کے باعث غزل ”شاعرانہ جذبات کے اظہار کا ناقص ذریعہ ہے“، اس بات کا کافی و وافی ثبوت ہے کہ حسن عسکری پلکھنوی اور ان کے مددگار شیخ اکرام دونوں ہی غزل کی شعریات سے ناواقف تھے۔ شیخ اکرام اس وقت زیر بحث نہیں ہیں، لہذا پلکھنوی صاحب کی ایک دو گہر باریاں اور دیکھ کر بس کرنا ٹھیک ہوگا۔

پلکھنوی صاحب فرماتے ہیں:

ان [عبداللطیف] کے یہاں اس بات کی آرزو پائی جاتی ہے کہ غالب نے جو ذہنی ترقی کی اس کی سراغ رسانی کے زیادہ سے زیادہ وسائل کو تلاش کیا جائے، لیکن کہیں کہیں اس آرزو سے کچھ ایسے فیصلے بھی وابستہ ہیں جو ذرا غور طلب ہیں۔ مثلاً ”... غالب... رسم پرستی کے خلاف جنگ آزما ہوا تھا۔ یہ کوئی آسان کام نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب میں ایک طرف تو رسم قدیم کی پابندی نظر آتی ہے اور دوسری طرف اس لکیر سے ہٹ کر خود اپنا ایک الگ راستہ بنانے کی محسوس گردن ہوئی کوشش کی [کذا، بھی؟]... وہ مقررہ اوزان و بحر کی کوتاہیوں سے اپنا سر نہیں اٹھا سکا، البتہ گا ہے ماہے مقررہ لفظیات سے بلند نکل گیا۔“

ڈاکٹر عبداللطیف کے اس بے معنی اور مربیانہ لہذا ناگوارا بیان کے جواب میں پلکھنوی صاحب صرف یہ ارشاد فرماتے ہیں:

اس اعتراف کو ملاحظہ فرمائیے کہ 'غالب رسم پرستی کے خلاف جنگ آزما ہوا تھا، مگر جنگ آزمائی میں اس کے سامنے کچھ دشواریاں بھی پیش آتی تھیں یا نہیں؟ لہذا ان دشواریوں کے وزن اور اپنی بساط کو دیکھتے ہوئے اسے کچھ اپنی بات رکھنی پڑتی تھی اور کچھ دوسروں کی ماننی پڑتی تھی۔ اگر وہ اپنی ہی بات رکھتا تو تنہا ہو کر بالکل گونگا ہو جاتا۔

مجبور ہو کر کہنا پڑتا ہے کہ اعتراض حد درجہ غلط ہے اور جواب اس سے زیادہ غلط۔ جواب اس لیے زیادہ غلط ہے کہ عبداللطیف کا جواب دینے والے کو غزل کی تہذیب اور شعریات کے بارے میں عبداللطیف سے زیادہ معلومات ہونی چاہیے تھی، لیکن پلکھنوی صاحب اس وصف سے محروم ہیں۔ اس پر طرہ ان کی عجیب و غریب زبان، کہ جس کا مفہوم اسی وقت سمجھ میں آتا ہے جب اس کا اردو میں ترجمہ کیا جائے۔ بہر حال، عبداللطیف کے لیے کئی جواب ممکن تھے، مثلاً:

(۱) ”رسم پرستی“ کی تعریف نہیں بتائی گئی۔ اگر اس کا مطلب ہے غزل کے مروج مضامین اور اسالیب کی پابندی، تو غالب نے ان کے خلاف کبھی کچھ نہیں لکھا، جنگ آزما ہونا تو بڑی بات ہے۔ اور نہ ہی یہ پابندی کوئی معیوب بات تھی۔

(۲) غالب جس شعریات کے پروردہ اور پرداختہ تھے اس میں ”رسم پرستی“ کے ”خلاف“ یا ”موافق“ ہونا بے معنی بات تھی۔ غالب کی دنیاے شعر میں داخلہ حاصل کرنے کے لیے یہ اصطلاحات بے سود ہیں۔

(۳) ”اپنا ایک الگ راستہ بنانا“ اچھی شاعری کا لازمی معیار نہیں۔ مغربی شاعری اور مغربی شعریات بھی اس بات کی گواہی دیں گے۔ اگر ٹی ایس الیٹ کی بات مانی جائے تو کسی شاعر کی انفرادیت سب سے زیادہ اسی وقت نمایاں ہوتی ہے جب وہ کلاسیکی اساتذہ میں ڈوب کر ان کی پیروی کرتا ہے۔ (عبداللطیف صاحب یقیناً الیٹ سے واقف رہے ہوں گے۔ ان کے زمانے میں الیٹ کا نام دنیاے ادب میں بچے بچے کی زبان پر تھا۔ لیکن غالب پر ان کی کتاب کی حد تک تو مغربی ادب کے بارے میں ان کی معلومات بی اے کے ہندوستانی طالب علم سے زیادہ نہیں نظر آتی۔)

(۴) مقررہ اوزان و بحر سے انحراف لازمی طور پر کوئی مستحسن بات نہیں۔ لیکن غالب نے اردو میں کم سے کم تین غزلیں ایسی کہی ہیں جو معروف اور مانوس بحروں میں نہیں ہیں۔ لہذا یہ

کہنا غلط ہے کہ غالب نے اوزان و بحر میں تغیر لانے کی کوشش نہیں کی۔ عبداللطیف صاحب (یا ان کے مترجم) ہمیں یہ ضرور سمجھا دیں کہ ”کوتاہی“ کو ”عیب“ کے معنی میں استعمال کرنا، اور ”کوتاہیوں سے سراٹھانے“ کا محاورہ انھوں نے کہاں سے سیکھا؟

(۵) ”رسم و قدامت“ کی کون سی زنجیریں تھیں جن کا ”توڑنا“ غالب کے لیے ضروری تھا، اس کا کوئی ذکر نہیں۔ اگر ڈاکٹر صاحب کا مطلب یہ ہے کہ غالب کو چاہیے تھا کہ وہ ”مقررہ اوزان و بحر کی کوتاہیوں“ سے ”اپنا سراٹھاتے“ تو ڈاکٹر صاحب واضح فرمائیں کہ ان ”کوتاہیوں“ سے ”سراٹھانے“ کے لیے غالب کو کیا کرنا چاہیے تھا۔

ڈاکٹر صاحب کو فی الحال الگ رکھیے، پلکھنوی صاحب کو دیکھیے کہ وہ بھی اسی خیال کے ہیں کہ غالب کو ”رسم و قدامت کی زنجیریں“ توڑ ڈالنی چاہیے تھیں۔ لیکن اس کام میں ”دشواریاں“ تھیں، اور وہ بہت ”وزنی“ تھیں اور غالب کی ”بساط“ محدود تھی۔ پلکھنوی صاحب غالب کو کوئی ذہین لیکن کم وسائل کا، اور اوائل درجے کا طالب علم سمجھتے ہیں جسے ”کچھ اپنی بات رکھنی پڑتی تھی اور کچھ دوسروں کی ماننی پڑتی تھی۔“ حسن عسکری صاحب یہ بتانے سے گریز کرتے ہیں کہ غالب نے کون سی باتیں اپنی مانیں اور کون سی باتیں دوسروں کی قبول کیں۔ لیکن وہ یہ ضرور فرماتے ہیں کہ ”مقررہ لفظیات سے بلند نکل جانے“ ہی پر ”بہت سی اخلاقی سزائیں ملتی تھیں“ تو میاں غالب اوزان و بحر ”سے تعلق ختم کرنے کا سوال“ بھلا کیونکر اٹھا سکتے تھے۔ اوزان و بحر شاید کوئی مدرسہ یا خانقاہ قسم کی چیز تھے جن سے ”تعلق“ رکھنے پر شاعر مجبور تھا، لیکن وہ شعرا جو ”بہت سی اخلاقی سزائیں“ جھیل سکتے تھے، وہ شاید یہ کام کر ڈالتے۔ غالب میں یہ دم کہاں تھا۔

غالب کا شعر ہے:

خوے آدم دارم آدم زادہ ام
آشکارا دم ز عصیاں می زخم

حسن عسکری پلکھنوی صاحب اسے غالب کا ”اقبال گناہ“ سمجھتے ہیں۔ یعنی ان کا خیال ہے کہ اس شعر میں غالب نے اپنی سوانح کا ایک پہلو بیان کیا ہے۔ پلکھنوی صاحب اگر غزل کی شعریات سے کچھ بھی واقفیت رکھتے تو انھیں ضرور معلوم ہوتا کہ غزل کا شاعر شاذ و نادر ہی آپ بیتی بیان کرتا ہے، وہ مضمون بیان کرتا ہے۔ غالب نے صرف ایک عام مضمون بیان کیا ہے کہ ابن آدم ہونے کے باعث انسان میں یہ عیب ہے کہ وہ اپنے جد اعلیٰ کی طرح ہے اور کھلے بندوں کا مرتکب ہوتا ہے۔ بجنوری صاحب کو بھی غزل کی شعریات سے کچھ بہت مس نہ تھا، ورنہ وہ غالب کے یہاں جنسی یا شہوانیاتی

مضامین کی کمی دیکھ کر یہ حکم نہ لگاتے کہ غالب کا ”عشق ہوں سغلیہ اور لذاتِ حرصیہ سے پاک ہے۔“ غزل میں مضامین بیان ہوتے ہیں، اپنی ذاتی ڈائری نہیں لکھی جاتی، لیکن بجنوری ہوں یا عبداللطیف، یا حسن عسکری پلکھنوی، سب اسی دھوکے میں مبتلا ہیں کہ غزل از قسم شاعری نہیں، اعتراف نامہ ہے۔ عبداللطیف کے خیال میں ساٹھ سال کی عمر کا غالب ”اپنے بستر سے بمشکل حرکت کر سکتا تھا۔“ لہذا غالب کی ”بن تکیہ/تن تکیہ“ والی غزل (جو بقول عبداللطیف، ساٹھ سال کی عمر میں لکھی گئی تھی) ”حقیقی اور جیتے جاگتے جذبات عشق سے معرا“ ہے۔ اس کا جواب حسن عسکری پلکھنوی صاحب کو نہیں آتا، لہذا وہ صرف یہ کہتے ہیں کہ عبداللطیف کو غالب کے ”تاریک پہلوؤں کے تلاش کرنے کی کس قدر جستجو ہے۔“ یعنی پلکھنوی صاحب بھی اس خیال کے ہیں کہ:

(۱) ساٹھ سال کی عمر کے غالب بستر پر پڑ گئے تھے اور ”بستر سے بمشکل حرکت“ کر سکتے تھے۔

(۲) ”بن تکیہ/تن تکیہ“ والی غزل غالب نے ساٹھ سال کی عمر میں لکھی تھی۔

(۳) ساٹھ سال کی عمر کے شاعر کو عشقیہ مضامین نظم نہ کرنا چاہیے، بالخصوص جب وہ مضامین خیالی ہوں اور شاعر بستر سے بمشکل حرکت کر سکتا ہو۔

یہ مقدمات کس قدر مبہل ہیں، کہنے کی ضرورت نہیں۔ لیکن ”تلاش کرنے کی جستجو“ کو مبہل بھی نہیں کہتے جتنا، صرف افسوس ہوتا ہے۔ غالب کی بد قسمتی یہ نہیں (جیسا کہ شیخ اکرام صاحب فرماتے ہیں) کہ وہ ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب غزل کا بول بالا تھا۔ غالب کی بد قسمتی یہ ہے کہ انھیں عبداللطیف جیسا نکتہ چیں ملا اور حسن عسکری پلکھنوی جیسا وکیل صفائی میسر آیا۔ پلکھنوی صاحب تھوڑی سی گرمی مزاج دکھانے کی جرأت کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ورڈزورتھ کے یہاں بہت سی ”روکھی پھسکی نظموں“ کے ہوتے ہوئے بھی ورڈزورتھ کے متعلق عبداللطیف کا ”لب و لہجہ کافی فیاضانہ ہے“ اور غالب کے ”اعلیٰ اشعار کے مقابلے میں اس کے رسمی اشعار کو ہی وہ زیادہ پیش کرتے ہیں۔“ لیکن اس کے بعد ان کی گہرا فشانیاں ملاحظہ ہوں:

[ساٹھ کی عمر میں] مرزا غالب شہزادگان عالی قدر کے جہرمٹ میں باقاعدہ پہنچ گئے تھے، لہذا ہو سکتا ہے اس بد مذاق زندگی کی تنگ مزاجی کو پیش نظر رکھتے ہوئے انھیں پھر سے جوان ہونا پڑا ہو۔

”شہزادوں کے جہرمٹ میں باقاعدہ پہنچ گئے تھے“ کی بد مذاقی اور ضعفِ تالیف کو الگ رکھیے اور یہ ملاحظہ کیجیے کہ اب تک تو پلکھنوی صاحب غالب کو کمزور دل دماغ کا، اور ان کے عہد کو انتہائی

غیر شاعرانہ اور پابندِ رسم و قدامت بتا رہے تھے، اب آگے بڑھ کر وہ ابو ظفر بہادر شاہ اور ان کے اہل قلعہ پر بھی حملہ آور ہوتے ہیں۔ ان کی رائے میں ”شہزادہ“ اور ”قلعہ“ ”بد مذاق زندگی“ کا مکمل نمونہ اور علامت ہیں۔ جو بھی ان سے ملوث ہوا اس کا کردار اور اس کا ذوق شعری دونوں تلف ہوئے۔ پلکھنوی صاحب یہ کہتے نظر آتے ہیں کہ غالب خوش نصیب تھے جو ایک ہی دو بد مذاقیوں کے مرتکب ہو کر بچ نکلے۔ ورنہ قلعہ تو ایسی کان نمک تھا کہ جو اس میں گیا، نمک ہی ہو گیا۔

شیخ محمد اکرام سے پلکھنوی صاحب کا عشق ابھی باقی ہے۔ چنانچہ وہ تسلیم کرتے ہیں کہ ”اس میں شک نہیں کہ غالب کی معشوقہ ایک شاہدِ بازاری ہے“ اور ڈاکٹر عبداللطیف اس کو ”نا قابلِ ذکر کہتے ہیں جس میں ایک طعن کا پہلو بھی نکلتا ہے۔“ لیکن ”شیخ اکرام نے اس کو صاف کیا ہے کہ پردے کا رواج اس کا اصل سبب تھا۔“ تعجب ہے کہ اکرام صاحب اس غیر تاریخی بات کو بیان کرتے ہیں اور پلکھنوی صاحب اسے گالی نہیں سمجھتے بلکہ امرت کی طرح پی جاتے ہیں۔ اگر پردے کے رواج کے باعث لوگوں نے شاہدِ بازاری سے عشق بہ جبر اختیار کیا تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ شاہدِ بازاری سے عشق کا وجود اسلام کے پہلے نہیں تھا اور اسلام نے پردے کا حکم جاری کر کے لوگوں کو شاہدِ بازاری کی طرف ملتفت کیا۔ نعوذ باللہ، ثم نعوذ باللہ۔

پہلی بات تو یہ کہ شاہدِ بازاری سے عشق کوئی ایسا عیب نہیں کہ جسے ”نا قابلِ ذکر“ کہا جائے۔ شیخ عطار فرماتے ہیں:

خرقہ را زنا ر کرده ست و کند
عشق ازیں بسیار کرده است و کند

عبداللطیف صاحب کو دیارِ مغرب سے عقیدت ہے لیکن انھیں معلوم نہیں کہ فرانس میں شاہدِ بازاری سے عشق کو بڑے لطف، بلکہ رشک کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ بہر حال، اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ غالب کا معشوق ”ایک شاہدِ بازاری“ تھا؟ یہی نہ، کہ غالب نے حاتم علی مہر کو لکھا ہے (۱۸۶۰ء میں، یعنی ۶۳ سال کی عمر میں، جب بقول عبداللطیف وہ ”بستر سے بمشکل حرکت“ کرنے کے اہل تھے) کہ میں نے بھی ایک ”ستم پیشہ ڈومنی“ کو مار رکھا ہے؟ لیکن اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ غالب سچ بول رہے تھے؟ اپنے جھوٹے سچے معاشقوں کو مبالغے کے ساتھ بیان کرنا ہر تہذیب کے مردوں میں عام رہا ہے۔ پھر غالب اس سے مستثنیٰ کیوں ہوں؟ لیکن اگر وہ سچ ہی بول رہے تھے تو اس ستم پیشہ ڈومنی کی موت کے بعد کسی اور پر بھی تو ان کا دل آیا ہوگا؟ اس معشوق کے بارے میں کس مصدقہ اطلاع کی بنا پر پلکھنوی اور عبداللطیف وغیرہ صاحبانِ دعویٰ کر رہے ہیں کہ ”اس میں شک نہیں کہ

غالب کی معشوقہ ایک شاہدِ بازاری ہے؟“ چلیے، غالب کی ایک معشوقہ ڈومنی تھی، یہ ہم مان لیتے ہیں۔ لیکن جس معشوق کے بارے میں یہ شعر ہیں وہ تو ڈومنی نہیں ہو سکتی؟ ملاحظہ ہو:

عمر بھر کا تو نے پیان وفا باندھا تو کیا

عمر کو بھی تو نہیں ہے پانداری ہائے ہائے

یہ بات بہت بعید از قیاس ہے کہ کسی شاہدِ بازاری نے عمر بھر کا پیان وفا باندھا ہو، چاہے غالب جیسا شاعر ہی اس کا عاشق رہا ہو۔ تجربہ کاروں کے بقول یہ طبقہ تو مدت کے تعین کے ساتھ پیان وفا باندھتا ہے۔ بہر حال، شاید یہ شاہدِ بازاری کسی اور کھار کے آوے سے نکلا ہو، لیکن اس شعر کے بارے میں کیا کہا جائے:

شرمِ رسوائی سے جا چھپنا نقابِ خاک میں

ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے

شاہدِ ان بازاری کو تو شرمِ رسوائی ہوتی نہیں، پھر یہ معشوق کون تھا؟ ظاہر ہے کہ کوئی پردہ دار ہی تھا، جس سے، بقول پلکھنوی وغیرہم، عشق ہوتا ہی نہیں، صرف شادی ہوتی ہے۔

دوسری بات یہ کہ غالب کے معشوق کو شاہدِ بازاری کہہ کر پردے کا زردہ بنا کر کھا لیجیے، لیکن ناسخ کا معشوق کون تھا؟ وہ حضرت تو سیدھے سیدھے امرد پرست تھے۔ اور سید خواجہ میر درد کے معشوق کو کیا کہیے گا؟ اور وہ بیچاری پردے کی بوجس پر میر عاشق تھے اور جس کا ذکر ہم لوگ بڑے چاؤ سے کرتے ہیں، کیا وہ بھی زنِ بازاری تھی؟ اور آپ محمد قلی قطب شاہ کی معشوقوں اور غواصی کے معشوق (کیونکہ غواصی کی غزل میں عورت عاشق ہے اور مرد معشوق) پر کون سی حد جاری کریں گے؟ میرا مطلب یہ ہے کہ اگر کسی ایک شاعر کا کوئی معشوق بازاری تھا بھی تو اس کی بنا پر پوری عشقیہ شاعری کے بارے میں حکم لگانا اور سماجیاتی فیصلہ بھی کر دینا عقل مند کا کام نہیں۔

پلکھنوی صاحب دکھی لہجے میں فرماتے ہیں، ”وہ عظمت جو انھوں [عبداللطیف] نے کچھ مغربی فنکاروں کے یہاں تلاش کی ہے وہ ان کو غالب کے یہاں نہیں دکھائی دیتی ہے۔“ لیکن پلکھنوی صاحب خود میں یہ استطاعت شاید نہیں پاتے کہ عبداللطیف کے بیان کو دلائل کے زور سے رد کریں، یا پھر عبداللطیف کی سرزنش ہی کریں۔ ان میں اتنی بھی طاقت نہیں کہ عبداللطیف کے بے ربط اور تقریباً بے معنی جملوں کی بے ربطی اور بے معنویت ہی پر کلام کریں۔ عبداللطیف کے چند تنقیدی شاہکار ملاحظہ ہوں:

اس [غالب] کی بے اطمینانی خود اس بات کی مظہر ہے کہ وہ دنیا کو سمجھنے، زندگی کو پر تالنے، اور

کائنات کی محبوب چیزوں کو تاڑنے کی قابلیت نہیں رکھتا... غرض روحانی ہم آہنگی غالب میں سرے سے لاپتہ ہے۔

اس پر میرے معروضات ملاحظہ ہوں:

(۱) شاعر کی بے اطمینانی اس بات کا ثبوت نہیں ہو سکتی کہ وہ دنیا کو سمجھنے، پرتا لے، تاڑنے کی صلاحیت سے محروم ہے۔ یہ ثبوت صرف اس کے کلام سے مل سکتا ہے۔ لیکن ڈاکٹر عبداللطیف اس کو پچے سے آگاہ نہیں معلوم ہوتے۔ اور حقیقت تو یہ ہے کہ بے اطمینانی تمام شاعری، بلکہ تمام تخلیقی ادب کا منبع ہے۔ تمام تخلیقی ادب کسی نہ کسی رنگ میں دنیا سے مجادلے کا نام ہے۔ بے اطمینانی نہ ہو تو یہ مجادلہ بھی نہ ہو۔ بے اطمینانی نہ ہو تو عبداللطیف کا پیارا ورڈ زور تھ بھی نہ ہو، نالسانی اور بھرتی ہری بھی نہ ہوں، شیلی اور کیٹس نہ ہوں، شیکسپیر اور میر اور رومی اور کالی داس بھی نہ ہوں، ڈکنس اور بالزاک اور دستہ نفسکی نہ ہوں۔ حد تو یہ ہے کہ اقبال بھی نہ ہوں:

ہو نقش اگر باطل تکرار سے کیا حاصل
کیا تجھ کو خوش آتی ہے آدم کی یہ ارزانی
اس پیکر خاکی میں اک شے ہے سو وہ تیری
میرے لیے مشکل ہے اس شے کی نگہبانی
ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمہ گل
یہی ہے فصل بہاری یہی ہے باد مراد
قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن
ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد

(۲) ”دنیا کو سمجھنے، زندگی کو پرتا لے“؛ یعنی دنیا کو سمجھنا اور ”زندگی کو پرتا لے“ ایک ہی کام کے دو پہلو نہیں ہیں؟ نہ ہوں گے، لیکن لفظ ”پرتا لے“ سے جو انکم نیکن انسپکٹر کا پیکر ذہن میں آتا ہے، اسے نظر انداز کر کے ”کائنات کی محبوب چیزوں کو تاڑنے“ کے بارے میں بات کریں۔ ”تاڑنا“ اس قدر بے محل لفظ ہے کہ اس پر ہنسی بھی نہیں آتی، صرف رنج ہوتا ہے۔ مگر ”کائنات کی محبوب چیزیں“، یعنی؟ وہ چیزیں جو کائنات کو محبوب ہیں، یا کائنات کی وہ چیزیں جو محبوب ہیں؟ اگر اول الذکر، تو خدا ہی جانتا ہوگا کہ کائنات کو کیا محبوب ہے۔ اور اگر موخر الذکر، تو وہ چیزیں کس کی محبوب ہیں؟ شاید عبداللطیف کی محبوب، تو اس صورت میں

غالب انھیں ”تاڑنے“ کے لیے مسئول و مکلف کیوں ٹھہرائے جائیں؟
 (۳) غرض روحانی ہم آہنگی غالب کے یہاں سرے سے لاپتہ ہے۔ لیکن روحانی ہم آہنگی کس سے؟ اور وہ کون سی روحانی ہم آہنگی ہے غالب کے یہاں جس کا ہونا بہت ضروری ہے؟ اور کیا درست نہیں کہ خود کو دنیا سے روحانی طور پر ہم آہنگ نہ دیکھنا ہی تخلیقی فن کار کا مقدر ہے؟

پلکھنوی صاحب نے وہ پورا پیرا گراف نقل کیا ہے جس سے میں چند فقرے اوپر نقل کیے ہیں۔ لیکن پلکھنوی صاحب نے اس پیرا گراف کا جواب دینے کی زحمت نہیں کی ہے۔
 عبداللطیف کی تنقیدی بصیرت کا ایک درخشاں نمونہ اور ملاحظہ ہو:

غالب کی لفظی صنعت گری بلاشبہ لائق قدر ہے، اگرچہ اس پر قدرت حاصل کرنے کے لیے بھی اس کو خاصا عرصہ لگا۔

اس پر ایک بزرگ کا واقعہ یاد آتا ہے کہ ان کی بیگم ان کی کچھ بہت قائل نہ تھیں اور اکثر ان کا موازنہ دوسروں سے اس طرح کرتیں کہ وہ بزرگ ان دوسروں کے مقابلے میں ناقص ٹھہرتے۔ آخر تنگ آ کر ایک دن ان بزرگ نے سوچا کہ بیگم صاحب کو ذرا اپنے تصرفات کا مشاہدہ کرایا جائے۔ چنانچہ وہ اپنی چھت پر سے بلند ہوئے اور ہوا میں اڑنے لگے۔ ایک خلقت اس منظر کو دیکھنے کے لیے جمع ہو گئی، حتیٰ کہ بیگم صاحب نے بھی آنگن سے مشاہدہ کیا کہ ایک بزرگ گرم پرواز ہیں۔ وہ بہت متحیر اور متاثر ہوئیں۔ جب وہ بزرگ باہر سے گھر واپس آئے تو محترمہ نے انھیں طعنہ دیا کہ دیکھو صاحبان تصرف ایسے ہوتے ہیں۔ آج ایک صاحب دیر تک آسمان میں اڑتے رہے۔
 ”نیک بخت، وہ میں ہی تھا۔“ بزرگ نے مسکرا کر فرمایا۔

بیگم صاحب ایک لحظے کے لیے تو سناٹے میں آ گئیں، پھر چٹک کر بولیں:

”اچھا، اسی لیے تو ٹیڑھے ٹیڑھے اڑ رہے تھے۔“

لیکن جس طرح سے ان محترمہ کا الزام غلط تھا کہ تم ٹیڑھے ٹیڑھے اڑ رہے تھے، اسی طرح ڈاکٹر صاحب کا بھی یہ الزام غلط ہے کہ ”لفظی صنعت گری“ کے فن پر مہارت حاصل کرنے میں غالب کو بہت دیر لگی۔ ڈاکٹر صاحب دیوان غالب کی تاریخی ترتیب متعین کرنے کے بھی دعوے دار ہیں۔ انھیں یہ تو معلوم ہی ہوگا کہ دیوان کی پہلی غزل (نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا) نسخہ حمید یہ میں موجود ہے اور وہ لفظی صنعت گریوں سے بھری ہوئی ہے۔ (یا شاید ڈاکٹر صاحب لفظی صنعت گریوں کو

ٹھیک سے پہچانتے نہیں تھے۔)

جناب حسن عسکری پلکھنوی کے مضمون کا آخری جملہ ملاحظہ فرمائیے:

ڈاکٹر بجنوری اور ڈاکٹر عبداللطیف کے تنقیدی کارناموں کو دیکھ کر یہی کہا جاسکتا ہے کہ ایک کے یہاں عالمانہ انفرادیت اگر شاعرانہ رنگینیوں میں ڈوب کر اچھلی ہے تو دوسرے کے یہاں سنجیدگی کا روپ بھر کر نمایاں ہوئی ہے۔

اگر میں اس جملے کا مطلب صحیح سمجھا ہوں تو پلکھنوی صاحب کا فیصلہ یہ ہے کہ عبدالرحمن بجنوری کی تنقید غیر سنجیدہ اور غیر عملی ہے، اور عبداللطیف صاحب کی تنقید قابل قدر نہیں تو سنجیدہ ضرور ہے۔ کوئی چیز ”عالمانہ انفرادیت“ ہوتی ہے، وہ چیز ہر دو کے یہاں موجود ہے۔ لیکن وہ کسی کے یہاں ”ڈوب کر اچھلتی ہے“ تو کسی کے یہاں ”روپ بھر کر نمایاں“ ہوتی ہے۔ ”عالمانہ انفرادیت“ بھی پلکھنوی صاحب کی وضع کردہ قیمتی اصطلاح ہے اور یہ ”رنگین خاکہ“، ”تلاش کرنے کی جستجو“ کے رتبے کی اصطلاح ہے۔ پلکھنوی صاحب نے یہ بھی فرمایا ہے کہ ”بجنوری تنقیدی اعتدال سے اکثر اوپر اٹھ جاتے ہیں تو ڈاکٹر عبداللطیف نیچے گر جاتے ہیں۔“ معلوم نہیں ”اعتدال“ کون سی جگہ ہے اور کس بلندی پر واقع ہے کہ جس کے اعتبار سے بلندی اور پستی کا تعین ہو سکتا ہے۔ ”اعتدال سے اوپر“ اور ”اعتدال سے نیچے“ بھی پلکھنوی صاحب کی نادر اصطلاحوں میں شمار کی جانے کے لائق ہیں۔

اصطلاح سازی اور فقرہ تراشی میں عبداللطیف صاحب بھی کچھ کم نہیں۔ ان کے ایک آدھ فقرے ہم دیکھ چکے ہیں۔ چند اور پیش خدمت ہیں: (۱) ذوق حسن شناسی۔ ذوق حسن سنا تھا، حسن شناسی بھی شاید کسی نے سنا ہو، لیکن ذوق حسن شناسی؟ (۲) عبداللطیف کو شکایت ہے کہ حالی اور بجنوری ”غالب کے ذہن و کمال“ کی مکمل تصویر نہ کھینچ سکے۔ کمال کی تصویر کھینچنا تو شاید ممکن ہو، نامکمل ہی سہی، لیکن ذہن کی تصویر تو Eric Kandel بھی نہ کھینچ سکا ہے جسے علم الاعصاب (Neuroscience) میں نوبل انعام مل چکا ہے اور جس نے ساری زندگی دماغ، حافظے، اور ذہن کے اندر جاگزیں معلومات کی حقیقت معلوم کرنے میں گزاری ہے۔ (۳) مغربی حسن کاری اور فلسفہ ادب کا خاکہ اڑانا۔ ”حسن کاری“ تو خیر برداشت کی جاسکتی ہے، لیکن ”خاکہ اڑانا“ بمعنی ”کچھ خاکہ بیان کرنا“ غیر معمولی ابتکار و ابداع طبع کا ثبوت ہے۔

یہ عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ اس مضمون میں بجنوری، عبداللطیف اور شیخ اکرام کے وہی اقتباسات زیر بحث لائے گئے ہیں جنہیں جناب پلکھنوی نے اپنے مضمون میں نقل کیا ہے۔ ورنہ عبداللطیف کی چھوٹی سی کتاب بھونڈے اور غلط استعمالات سے بھری ہوئی ہے۔ لیکن مجھے یہ بھی کہنا

چاہیے کہ عبداللطیف صاحب کو ان کے مترجم نے قدم قدم پر دھوکا دیا ہے۔ خود عبداللطیف کی اردو اچھی خاصی ہے، جیسا کہ زیر بحث کتاب میں ان کے دیباچے سے معلوم ہوتا ہے۔ خدا مترجموں کے ظلم سے پناہ میں رکھے۔

اردو خطوطِ غالب پر ایک اور نظر

غالب کے اردو خطوط کے بارے میں بعض باتیں محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کے زمانے سے عام ہو گئی ہیں۔ وہ باتیں صحیح تو ہیں لیکن ان سے خطوطِ غالب کا پورا حال نہیں معلوم ہوتا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس زمانے میں غالب کے جتنے خط ان لوگوں کی دسترس میں تھے آج ان سے بہت زیادہ تعداد میں خط ہمارے سامنے ہیں۔ لہذا ہم غالب کے خطوط کے بارے میں آج جو کچھ جان سکتے ہیں اتنا اور اس طرح کا علم ان خطوط کے بارے میں آزاد اور حالی کے دور میں غیر ممکن تھا۔ لہذا غالب کے خطوط کے بارے میں آج کے پڑھنے والے کی رائے سو سو سو برس پہلے کے پڑھنے والے کی رائے سے مختلف ہونی ہی چاہیے، خواہ کم، خواہ زیادہ۔ دوسری بات یہ کہ ہر زمانہ اپنے اپنے خیالات کے اعتبار سے فن پاروں اور فن کاروں کا محاکمہ کرتا ہے۔

غالب کے زمانے میں یہ خیال بہت مشہور تھا کہ اردو نثر میں تصنع اور بے جا لفاظی اور بات کو بہت تکلف سے، بلکہ تکلیف دہ حد تک تکلف سے کہنے کا رجحان بہت عام ہے۔ مثال میں غلام غوث بے خبر (۲۵-۱۸۲۳ تا ۱۹۰۴ء) کو پیش کیا جاتا ہے کہ ان کے اردو خطوط بہت مشکل اور پر تکلف زبان میں لکھے گئے ہیں۔ ایسی صورت میں حالی اور آزاد کو غالب کے خطوط کی یہ بات بہت اہم معلوم ہوتی تھی کہ ان کی نثر بظاہر سادہ اور تکلفات سے عاری ہے۔ حاتم علی مہر کے نام خط سے خود غالب کا یہ قول اکثر پیش کیا گیا کہ ”میں نے مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے۔“ لیکن اکثر لوگوں نے یہ بات نظر انداز کر دی کہ اس زمانے میں لوگوں کی گفتگو میں بھی عربی فارسی کے مشکل الفاظ خاصی تعداد میں ہوتے تھے۔ اس لیے، یہ کہنا درست سہی کہ غالب نے مراسلے کو مکالمہ بنا دیا، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کے خطوں میں آج کل کی سی عام بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے۔

غالب نے جب یہ کہا کہ میں نے مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے، تو ان کا پہلا مطلب یہ تھا کہ میں

نے خط کو بیانے نہیں بلکہ مکالمے کے انداز میں لکھا ہے۔ یعنی میں خط اس طرح نہیں لکھتا کہ گویا اپنے حالات یا روداد لکھ رہا ہوں یا اپنے بارے میں خبریں سنارہا ہوں، بلکہ میں اس طرح لکھتا ہوں گویا میں اپنے مکتوب الیہ سے باتیں کر رہا ہوں اور باتوں باتوں میں اپنے حالات بتا رہا ہوں۔ یہ بات صحیح تو ہے، لیکن پوری طرح صحیح نہیں۔ غالب کے بہت سے خطوں میں، بلکہ زیادہ تر خطوں میں، مکالمے کا انداز نہیں ہے۔ بلکہ ان کے بعض خط تو بیان اور روداد نگاری کے بہترین نمونے ہیں۔ غالب نے جب یہ کہا کہ میں نے ایک نیا طرز ایجاد کیا ہے کہ مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے، تو یہ بات دراصل عمومی بیان نہیں تھی، بلکہ بعض ہی خطوط کے لیے صحیح تھی اور خاص کر اس خط کے لیے صحیح تھی جو غالب اس وقت لکھ رہے تھے (یعنی حاتم علی مہر کے نام خط، جس میں یہ فقرہ آیا ہے۔) یہ بھی تھا کہ غالب اپنے دوستوں کے خطوں سے اتنے خوش ہوتے تھے گویا خط نہیں بلکہ مراسلہ نگار خود مجسم ہو کر میرے سامنے آ گیا ہے۔ لہذا ان معنی میں بھی ان کی نظر میں مراسلے کو مکالمے کا درجہ حاصل تھا۔

مراسلے کو مکالمہ بنا دینے سے غالب کا مطلب یہ بھی تھا کہ لمبے چوڑے القاب، آداب، سلام، دعا، وغیرہ کے فقرے جو عام طور پر خطوں میں لکھے جاتے ہیں، میں انھیں نہیں لکھتا۔ غالب کی یہ بات تقریباً پوری طرح درست ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ غالب نے اپنے خطوں کے آغاز کو القاب، سلام، اور دعا وغیرہ سے بالکل خالی کر دیا ہو۔ یہ ضرور ہے کہ القاب، سلام، دعا وغیرہ غالب نے جہاں لکھے بھی ہیں تو انھیں کم سے کم الفاظ میں لکھا ہے، حتیٰ کہ نوابان رام پور یوسف علی خاں ناظم اور نواب کلب علی خاں کو بھی عموماً بہت مختصر القاب اور سلام لکھا ہے۔ مثلاً:

”حضرت ولی نعمت، آیہ رحمت، سلامت“ (بنام یوسف علی خاں)

”جناب عالی“ (بنام یوسف علی خاں)

”ولی نعمت، آیہ رحمت، سلامت“ (بنام کلب علی خاں)

یہ خیال رہے کہ القاب اور آداب اور دعا بہت مختصر رکھنے کے باوجود اوپر کی مثالوں میں غالب نے قافیے کا پورا اہتمام کیا ہے۔

تیسری بات دھیان میں رکھنے کی یہ ہے کہ خط کے شروع میں القاب، سلام، اور دعا لکھنے میں غالب نے یقیناً بہت کمی کردی، لیکن خط کا پتہ لکھنے میں انھوں نے کوئی خاص کمی نہیں کی۔ مثال کے طور پر انھوں نے نواب زین العابدین خاں کے نام خط یوں شروع کیا ہے: ”بندہ پرور، مہربانی نامہ پہنچا۔“ لیکن ان کا پتہ لفافے پر یوں لکھا ہے:

بخدمت نواب صاحب مشفق و مكرم، مظہر لطف و كرم، نواب زین العابدین خاں صاحب بہادر عرف
كلن میاں سلمہ اللہ تعالیٰ، مقبول باد

آج ہمارا بھی یہی طریقہ ہے کہ خط میں القاب وغیرہ چاہے بہت کم ہو، لیکن پتے پر مکتوب الیہ کا نام
ہمیشہ کچھ تکلف کے ساتھ، یعنی کم سے کم ”جناب“، ”مولانا“، ”حضرت“، ”ڈاکٹر“، ”پروفیسر“، وغیرہ
کے ساتھ لکھتے ہیں۔

ایک تیسری بات یہ ہے کہ خط کی زبان بھی اپنی جگہ پر بہت اہم ہوتی ہے، یعنی وہ کون سی
زبان ہے جس میں آپ خط لکھ رہے ہیں؟ اکثر زبانوں میں مراسلے کی زبان کچھ نہ کچھ رسمی ضرور ہوتی
ہے۔ خطوں میں کچھ پر تکلف اور تھوڑی سی بناوٹی زبان استعمال کرنا کوئی نئی بات نہیں اور نہ ہی یہ
صرف اردو کا طریقہ ہے۔ یہ بات الگ کہ بعض زبانوں میں تکلفات کا رواج زیادہ ہوتا ہے، بعض
میں کم۔ عربی میں تکلفات بالکل نہیں ہیں۔ عربی میں کسی سلطان کا یہ مراسلہ نمونے کے لیے پیش کیا
جاتا ہے کہ اس نے شہر قم کے قاضی کو نوکری سے برخاست کرنے کا فرمان یوں لکھا:

یا قاضی قم قد عزلناک فقم۔

(اے قم کے قاضی، ہم نے تجھے معزول کیا، پس اٹھ۔)

انگریزی میں تکلفات بہت کم ہیں، بلکہ اب تو نہیں کے برابر ہیں۔ لیکن کوئی ساٹھ ستر برس
پہلے انگریزی میں سرکاری خطوں کا بھی اختتامیہ یوں ہوتا تھا:

I have the honour to be, Sir, Your most obedient servant

لکھنے والا خواہ کتنا ہی بڑا افسر ہو اور مکتوب الیہ خواہ کتنا ہی چھوٹا افسر ہو، ہر خط یوں ہی تمام کیا جاتا تھا۔
انگریزی نثر پاروں میں اس قسم کی تکلفاتی زبان کا بھی رواج تھا جیسی زبان فارسی میں روز اول سے،
اور مدتوں لکھی جاتی رہی ہے۔ بعد کے اکا دکا نثر نگاروں مثلاً مشہور انگریزی نثر نگار اور ماہر فنون لطیفہ
جان رسکن (John Ruskin, ۱۸۱۹-۱۹۰۰) کے علاوہ پر تکلف اور پیچیدہ زبان اکثر انگریزی والوں
نے بہت پہلے ترک کر دی تھی۔ جان رسکن نے اپنے بارے میں لکھا ہے کہ میں نے آہستہ آہستہ اس نثر
سے گریز کا اہتمام کیا جس میں غیر ضروری تکلفات ہوتے تھے۔ مثلاً، جہاں اب میں یہ لکھتا ہوں کہ:

Sir, Your house is on fire.

وہاں میں پہلے یوں لکھتا تھا:

Sir, The abode in which you probably passed the delightful days of youth is in a
state of inflammation.

رسکن نے لکھا ہے کہ probably اور delightful، passed اور days کی بے ضرورت تجنیس کے علاوہ یہ پوری بات ہی بے معنی ہے کہ ”جناب، وہ گھر جہاں آپ نے غالباً نوجوانی کے پر لطف دن گزارے“، کیونکہ اس کا اس معلومات سے کوئی تعلق نہیں ہے جو آپ اپنے مقول (addressee) تک پہنچانا چاہتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ house کی جگہ abode اور on fire کی جگہ state of inflammation لاطینی الاصل اور نامانوس لفظ تو ہیں ہی، ان کو ادا کرنے میں بہت دیر بھی لگتی ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ رسکن کے بعد، یعنی جدید زمانے میں، انگریزی نثر نے فضول عبارت آرائی اور بات کو گھما پھرا کر کہنے سے بالکل توبہ کر لی ہو۔ مشہور امریکی نقاد لائل ٹرلنگ (Lionel Trilling، ۱۹۰۵ء-۱۹۷۵ء) نے ۱۹۴۹ء میں لکھا کہ اب جس طرح کی نثر لکھی جا رہی ہے اس سے تو معلوم ہوتا ہے کہ لوگ کچھ دن بعد یہ کہنا بھی بھول جائیں گے کہ:

They fell in love, and married.

ٹرلنگ نے لکھا کہ کہنے والے اب اسی بات کو یوں کہنا پسند کریں گے:

Their libidinous impulses became reciprocal, they activated their individual erotic drives and integrated them within the same frame of reference.

اس عبارت پر کولمبیا یونیورسٹی میں انگریزی کا پروفیسر اینڈرو ڈیلبینکو (Andrew Delbanco) یوں اظہار خیال کرتا ہے کہ ممکن ہے ٹرلنگ کے زمانے میں لوگ ایسا کہتے رہے ہوں، لیکن آج کے ”تھیوری“ کے مارے ہوئے لوگ اس بات کو یوں کہیں گے:

Privileging each other as objects of heterosexual desire, they signified their withdrawal from the sexual market place by valorising the marital contract as an instrument of bourgeois harmony.

(The New York Review of Books, November 4, 1999, p. 36)

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انگریزی میں بھی پر تصنع نثر سے سادہ نثر تک کا سفر چند لمحوں میں نہیں طے ہو گیا تھا۔ اور آج کے فیشن زدہ لوگ وہاں بھی اکثر یہی چاہتے ہیں کہ چھوٹی سے چھوٹی بات کو بھی طول طویل فقروں کے پردے میں لپیٹ کر یوں پیش کیا جائے کہ معنی کا دم گھٹنے لگے۔ لہذا اگر اردو نے تصنع سے سادگی تک کا یہ سفر طے کرنے میں وقت لگایا تو کچھ بری بات نہیں۔

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ اردو خطوط غالب کے بہت پہلے ہمارے یہاں سادہ، سلیس، اور معلومات افزا نثر کا رواج ہو چکا تھا۔ اور پہلے زمانے میں انگریزی میں ذاتی مراسلوں کی بھی نثر عموماً سادہ لیکن تکلفات سے خالی نہ تھی۔ اب وہاں ذاتی خطوں اور سرکاری خطوں کی بھی نثر

بہت دونوں اور تکلفات سے عاری ہو گئی ہے۔ فارسی میں القاب پہلے بہت زیادہ تھے، اور اب بھی اردو سے زیادہ ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے اردو میں القاب اور سلام وغیرہ کی کمی کچھ اس وجہ سے ہو کہ اردو زبان میں فارسی تکلفات کا رواج زیادہ نہ ہو سکا، یعنی فارسی نثر کا اثر اردو پر کم پڑا، کیونکہ اردو نثر (خواہ مراسلہ یا کوئی اور تحریر) کے پڑھنے والے فارسی سے عموماً ناواقف تھے۔ ہو سکتا ہے انگریزی انداز مراسلت کا بھی کچھ اثر اردو مراسلت پر پڑا ہو۔ لیکن اس میں تو کوئی شک نہیں کہ غالب نے جدید اردو خطوط نویسی کو متاثر کیا اور اس کے بنیادی انداز بڑی حد تک غالب ہی کے دیے ہوئے ہیں۔

غالب نے اردو میں خط لکھنا نہ شروع کیا ہوتا تو اردو میں نئی طرح کی عالمانہ اور علمی نثر کے شروع ہونے میں کچھ دیر لگ سکتی تھی۔ یہ بات صحیح ہے کہ غالب سے بہت پہلے اردو میں ایسی نثر لکھی جا چکی تھی جس میں عبارت آرائی اور پیچیدہ عربی فارسی آمیز اسلوب کی جگہ اداسے مطلب کو زیادہ اہمیت دی گئی تھی۔ اور ایسی نثر فورٹ ولیم کالج کے قیام کے بھی بہت پہلے سے اردو میں لکھی جا رہی تھی۔ لیکن اس نثر کو علمی نہیں کہہ سکتے، یعنی ان تحریروں کے مخاطب ایسے لوگ تھے جو فارسی نہیں جانتے تھے۔ شاہ عبدالقادر اور دوسرے بزرگوں کے ترجمہ قرآن ہوں، یا شاہ رفیع الدین کا ترجمہ اور مختصر تفسیر قرآن، یا شاہ مراد اللہ سنہیلی کا ترجمہ و تفسیر، یا برندا بن متھراوی، ہری ہر پرشاد سنہیلی اور رستم علی بجنوری کی تاریخیں، یہ سب لوگ فورٹ ولیم کالج کے بہت پہلے تھے، اور ان کی تحریریں اگرچہ عمدہ اردو نثر کا نمونہ ہیں لیکن یہ علمی نثریں نہیں ہیں کیونکہ ان میں علمی مسائل نہیں بیان کیے گئے ہیں۔ اس کے برخلاف، ایک طرف تو غالب کی نثر ایسی نثر ہے جس میں فرحت انگیز بے تکلفی، کشادگی اور برجستگی ہے، اور دوسری طرف اس نثر کے ساتھ یہ بھی ہے کہ اس میں عالمانہ مسائل اور باریک مضامین کا بیان بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی غالب کی نثر ایک طرف تو غیر رسمی اور گھریلو قسم کی ہے اور دوسری طرف اس میں اتنی لچک بھی ہے کہ مشکل باتیں بھی اس کے لیے کچھ مشکل نہیں ہیں۔

غالب کے خطوط کی نثر کے انداز کو آگے چل کر سرسید، شبلی، سید سلیمان ندوی وغیرہ نے پروان چڑھایا۔ پھر ہمارے زمانے میں مجنوں گورکھ پوری، رشید احمد صدیقی اور محمد حسن عسکری کے یہاں اس کا نیا رنگ روپ نکھرا۔ یہ نثر شعوری طور پر استدلال اور بحث و مباحثہ کو اختیار کرتی ہے لیکن اس کا آہنگ ہمیشہ رواں اور بے تکلفانہ ہوتا ہے۔

خطوط غالب کے پہلے علمی نثر کا نمونہ امام بخش صہبائی کے ترجمہ حدائق البلاغت میں دیکھا جاسکتا ہے۔ صہبائی نے علم پر فارسی کے مشور شاعر اور عالم شمس الدین فقیر کی اس کتاب کا ترجمہ اردو میں کیا تھا (۱۸۴۳ء)، اور ان کا مقصد یہ تھا کہ جو لوگ فارسی کی علمی عبارت نہیں سمجھ سکتے وہ اردو

کے ذریعے شمس الدین فقیر سے استفادہ کر سکیں۔ لیکن ان کا ترجمہ خود اس قدر خشک اور اداق ہے کہ ادب کے عام طالب علموں کے لیے اس کا کارآمد ہونا مشکوک لگتا ہے۔ یہ ترجمہ (جس پر بعد میں حاشیے بھی لکھے گئے، مثلاً شمشاد لکھنوی کا نہر الافاضة) صرف مدرسوں میں کام آیا۔ عام لوگ شاید ہی اس تک پہنچ سکے۔ خود سرسید نے آثار الصنادید کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں بعض جگہ ایسی اردو لکھی ہے جو نہایت جھڑی ہوئی ہے۔ اس کا صحیح پڑھنا بھی مشکل ہے، چہ جائے کہ اس کو سمجھنا۔ یہ بات خیال میں رہے کہ غالب نے اردو میں خط لکھنے کا آغاز ۱۸۴۹ء یا اس سے کچھ ہی پہلے کیا ہوگا، اور ان کے خطوط کے ادبی حسن کی شہرت بعد میں پھیلی۔ سرسید نے یقیناً غالب کا اثر قبول کیا ہوگا، کیونکہ آثار الصنادید کی دوسری جلدیں صاف اور بے تکلف بیانیہ نثر میں ہیں۔

علمی نثر کی غیر ضروری پیچیدہ بیانی کے ماحول میں غالب کے خطوط تازگی اور شگفتگی کی نئی ہوا اور نئی خوشبو لے کر آتے ہیں۔ غالب نے اپنے خطوط میں جا بجا علمی اور فنی نکات پر گفتگو کی ہے، الفاظ اور تراکیب کی اصل اور ان کے معنی پر بحث کی ہے۔ لیکن سلسلہ کلام اتنا مربوط اور انداز اتنا بے تکلف اور رواں ہے کہ اکثر یہ گمان ہی نہیں گذرتا کہ ہم کوئی دقیق بات پڑھ رہے ہیں۔ یہ بات بہت دلچسپ اور ایک حد تک حیرت انگیز ہے کہ غالب کی شاعری اکثر نہایت پیچیدہ اور مبہم ہے لیکن ان کے خطوط (اور زیادہ تر دیباچوں، تقریظوں) کی نثر پہاڑی چشمے کے پانی کی طرح رواں اور شفاف ہے۔

غالب کو تفہیم اور تفصیل کا غیر معمولی ملکہ تھا۔ حالی نے ایک جگہ مصطفیٰ خاں شیفتہ کی زبانی لکھا ہے کہ ایک بار وہ شاہ ولی اللہ صاحب یا ایسے ہی کسی بزرگ کی نہایت مشکل کتاب کا مطالعہ کر رہے تھے اور ایک جگہ بالکل سمجھ میں نہ آتا تھا کہ مصنف کا منشا کیا ہے۔ وہ بالکل انک کر رہ گئے تھے کہ اتفاقاً غالب ادھر آنکے۔ شیفتہ نے مرزا غالب سے پوچھا تو انھوں نے ذرا سے تامل اور غور کے بعد اس قدر شگفتہ اور سلیس انداز میں مکمل معنی بیان کیے کہ بقول شیفتہ خود مصنف بھی اس سے زیادہ اور اس سے بہتر نہ بیان کر سکتے تھے۔ ایسا ہی ایک واقعہ حالی نے مولانا فضل حق خیر آبادی کے بھی حوالے سے بیان کیا ہے کہ مولانا نے غالب کے بیان کردہ ایک شعر کے معنی کے بارے میں کہا کہ اگر شاعر نے وہ معنی مراد نہیں لیے جو غالب نے بیان کیے ہیں تو شاعر نے سخت غلطی کی ہے۔

غالب اگر تعلیم اور تعلم کے پیشے میں ہوتے تو بہت کامیاب ہوتے کیونکہ ان کا ذہن بہت تیز تھا، قوت فکر بہت متحرک تھی اور وہ باتوں کو نہایت وضاحت سے بیان کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ جن لوگوں کی قوت فکر بہت متحرک ہوتی ہے ان کا ذہن عموماً اپنے مخاطب کے ذہن سے بہت زیادہ

آگے چلتا ہے۔ سننے والا ابھی کسی نکتے کو ذہن نشین کر رہا ہوتا ہے کہ متحرک فکر والا شخص کوئی اور بات شروع کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف، غالب اپنی بات صبر اور تفصیل سے سمجھانے میں کمال رکھتے تھے۔ اوپر میں نے حاتم علی مہر کے نام غالب کے خط کا ذکر کیا ہے۔ مہر کے نام اس ایک جملے کی بنا پر عام طور پر لوگوں نے غالب کے خطوط پڑھے بغیر یہ فرض لیا ہے کہ غالب کے خطوط کی زبان بالکل عوامی بولی کی طرح سادہ ہے، اس میں کسی قسم کی آرائش نہیں، ردیف و قافیہ نہیں، عربی فارسی کے بھاری الفاظ نہیں۔ بعض لوگوں نے جوش میں آکر دعویٰ کر دیا کہ غالب کی نثر میں ”دھرتی اور مٹی کی خوشبو“ ہے۔ یہ بات بالکل غلط ہے۔ اگر ”دھرتی اور مٹی کی خوشبو“ کوئی چیز ہوتی بھی ہے تو غالب کی نثر میں نہیں ہے۔ غالب کے خطوط کی زبان عوامی زبان کی طرح سادہ نہیں۔ اس میں اشرافیہ طبقے کے کسی عالی مرتبہ اور پڑھے لکھے شخص کی گفتگو کا لطف ضرور ہے۔ اور اس گفتگو کی سطح عام طور پر عالمانہ اور اس کی زبان نکھ سکھ سے درست ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ جب غالب کے اردو خطوط کی اشاعت کی تحریکیں جگہ جگہ سے ہوئیں تو انھوں نے سختی سے انکار کیا۔ انھوں نے کہا کہ شاید ہی کوئی خط ہوگا جو میں نے قلم سنبھال کر لکھا ہو۔ انھوں نے یہاں تک کہہ دیا کہ ان خطوط کی اشاعت میری بدنامی کا باعث ہوگی۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا درست نہیں کہ غالب نے ان خطوط میں ”عوامی بولی“ استعمال کی ہے۔

ظاہری چیزوں پر نظر کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ غالب نے سادہ نہیں بلکہ مقفی عبارت لکھنے کا خاص اہتمام کیا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ان کے یہاں عربی الفاظ کثرت سے ہیں، فارسی کا تو ذکر ہی کیا۔ ان کے یہاں پر اکرتی الفاظ نسبتاً کم ہیں۔ اگرچہ وہ موقع کی مناسبت سے الفاظ لاتے ہیں، لیکن ایسا نہیں کہ وہ عربی فارسی کو چھوڑ کر ٹیٹ اردو ہی استعمال کرتے ہوں۔ صرف ایک میر مہدی مجروح کے نام خطوط سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) فیض خاص نہیں لطف عام ہے، یعنی شراب نہیں آم ہے۔ خیر یہ عطیہ بھی بے خلل ہے بلکہ نعم البدل ہے۔

(۲) سرمنڈا ڈالا ہے۔ محلقین رء و سہم پر عمل کیا ہے۔

(۳) ساقی کوثر کا بندہ اور تشنہ لب۔ ہائے غضب ہائے غضب۔

(۴) یہ رام پور ہے، دارالسرور ہے... یہاں کا حال ہر طرح خوب ہے اور صحبت مرغوب ہے۔

(۵) اومیاں سید زادہ آزادہ، دلی کے عاشق و لدادہ... نہ دل میں مہر و آرم نہ آنکھ میں حیا و شرم۔

قافیے کے اہتمام کے علاوہ رعایت اور صنائع کا بھی استعمال نمایاں ہے۔ یہ چند مثالیں اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں کہ جہاں غالب کا دل چاہتا ہے وہاں وہ قافیہ، یا عربی فارسی کے مشکل الفاظ یا فقرے برت لیتے ہیں۔ اسی طرح، جب ان کا دل چاہتا ہے تو وہ لمبے لمبے القاب اور سلام لکھتے ہیں۔ جہاں جی نہیں چاہتا، یا شاید کچھ جلدی انھیں رہتی ہے، وہاں وہ القاب و سلام کو بہت کم کر دیتے ہیں۔ میاں داد خاں سیاح کو بعض بعض خطوں میں غالب نے حسب ذیل القاب و دعا لکھی ہے:

(۱) منشی صاحب سعادت و اقبال نشاں، منشی میاں داد خاں سیاح سیف الحق سلمکم اللہ تعالیٰ؛

(۲) منشی صاحب سعادت و اقبال نشاں، سیف الحق میاں داد خاں کو دعا

اور انھیں میاں داد خاں سیاح کو کئی خطوں میں صرف ”صاحب“، بعض میں صرف ”بھائی“، بعض میں ”خاں صاحب“ اور بعض میں ”مولانا سیف الحق“ لکھا ہے۔ علاء الدین احمد خان علانی کے نام غالب ایک خط یوں شروع کرتے ہیں: ”من الغالب الی العلانی“۔ پھر ایک خط یوں شروع کرتے ہیں: ”یار بھتیجے، گویا بھائی، مولانا علانی“۔ علانی کے نام کبھی کبھی کسی خط میں کوئی القاب، آداب، دعا، کچھ نہیں (مثلاً خط مورخہ ۲۱ نومبر ۱۸۶۱ء)، اور کبھی القاب یوں ہے: ”نیر اصغر سپہر سخن سرائی مولانا علانی“۔

اس سے معلوم ہوا کہ غالب کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کسی قاعدے کے پابند نہیں ہیں۔ ان کے خط ان معنی میں من کی موج کا اظہار ہیں کہ جس وقت جس طرح چاہا لکھ دیا۔ پورا خط ایک منقش فن پارہ ہے۔ کہیں کسی طرح کے گل بوٹے ہیں تو کہیں کسی اور طرح کے۔ اور ان سب میں آپسی ہم آہنگی انتہا درجے کی ہے۔ کہیں سے کچھ بھی انمل بے جوڑ نہیں۔ اس نثر کا انداز عالمانہ یا علمی نہ ہوتا تو عربی فارسی کے نامانوس فقرے اس میں بے دھڑک حل نہ ہو سکتے۔ عبدالرزاق شاکر کو ایک خط میں اپنے شعر کا مطلب وہ یوں بیان کرتے ہیں:

وجود محض رنج و عناء ہے۔ مزارع کا وہ لہو جو کشت و کار میں گرم ہوا ہے وہی لالے کی راحت کے خرمن کا برق ہے۔

یہ عبارت ان کے خط میں اسی طرح کھپ جاتی ہے جس طرح اسی خط کے شروع میں یہ فقرہ: ”واللہ اگر مجھ کو یاد ہو کہ سابق میں کوئی غزل آپ کی آئی ہو۔“

غالب نے اردو نثر کو جدید زبانوں جیسا علمی آہنگ دے کر ثابت کر دیا کہ اردو زبان مختلف طرح کے مطالب بخوبی ادا کر سکتی ہے۔ غالب اپنے خطوں میں بیک وقت بہت بڑے مزاح نگار، بہت بڑے عالم، بہت بڑے شاعر، بہت بڑے واقعہ نویس اور شہر دہلی کے بے نظیر مرثیہ خواں، اور

بہت بڑے انسان ہیں۔ علاوہ بریں، وہ ہم انسانوں کی طرح چڑ چڑے، جھگڑالو، گھمنڈی اور زمانہ شناس بھی ہیں۔ وہ زبان کے ایک معاملے میں نواب کلب علی خاں کی ایک بات بمشکل مان لیتے ہیں لیکن یہ بھی کہتے ہیں کہ میں آپ کی بات کا قائل نہیں ہوا، لیکن صرف اس لیے مانے لیتا ہوں کہ آپ میرے ولی نعمت ہیں:

ان دونوں باتوں کو میں نے مانا، لیکن نہ فرہنگ لکھنے والوں کی رائے کے بموجب، بلکہ اپنے خداوند کے حکم کے مطابق۔

پھر یہی غالب انھیں نواب کلب علی خاں کی درگاہ میں اپنے قرضوں کی ادائیگی اور اپنے منہ بولے بیٹے کی شادی کے اخراجات کے لیے گڑ گڑاتے بھی ہیں لیکن کامیابی یہاں ان کے قدم نہیں چومتی۔ ایک غیر اہم شخص لیکن اپنے دوست یوسف علی خاں عزیز بناری کی خاطر وہ اپنے خاص عزیز اور بقول خود، اپنے خلیفہ ثانی اور فرزند روحانی معنوی علاء الدین احمد خاں علائی کو سمجھاتے ہیں کہ تم چاہے مجھ سے خفا ہو جاؤ لیکن یوسف علی خاں عزیز سے صرف نظر کرو۔ ”ایک بار میں نے دکنی [محمد حسین تبریزی صاحب برہان قاطع مدتوں دکن میں متوطن رہے تھے اس لیے غالب انھیں ہمیشہ ازراہ حقارت ’دکنی‘ کہتے تھے] کی دشمنی میں گالیاں کھائیں، ایک بار بناری کی دوستی میں گالیاں کھاؤں گا۔“

غالب میں کردار نگاری کی بھی صلاحیت ہے اور وہ مکالمہ اور بیانیہ دونوں پر قادر ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ غالب کی پوری شخصیت اپنی پوری دلکشی اور انسانی کمزوریوں کے ساتھ ان خطوط میں جلوہ گر ہے۔ غالب سے زیادہ ہمارے کسی مصنف نے خطوط میں خود کو اس قدر بے پردہ نہیں کیا۔ اس صفت میں کوئی ان کا ثانی نہیں۔

اکبرالہ آبادی، نوآبادیاتی نظام، اور عہد حاضر

اکبرالہ آبادی کے بارے میں چند باتیں عام ہیں۔ ہم انھیں دو حصوں میں منقسم کر کے مختصر آیوں بیان کر سکتے ہیں:

- (۱) اکبر طنز و مزاح کے بڑے شاعر تھے۔
- (۲) وہ حریت پسند تھے۔
- (۳) انھوں نے انگریز کی مخالفت میں پرچم تو نہیں اٹھایا لیکن بہت سی انگریز مخالف باتیں ضرور لکھیں۔

دوسرے حصے میں حسب ذیل باتیں ہیں:

- (۱) وہ ترقی کے مخالف تھے، یعنی انگریزی تعلیم کے مخالف تھے۔
- (۲) انگریزی تعلیم ہی نہیں، وہ تمام جدید چیزوں، مثلاً ریل، تار، چھاپہ خانہ، ٹیلی فون، صنعت و حرفت، ان سب کے مخالف تھے۔
- (۳) وہ جدید تہذیب کے اداروں، مثلاً سیاسی پارٹی، کانفرنس، کونسل، کونسل کی ممبری، وغیرہ، ان سب کے مخالف تھے، حالانکہ یہ چیزیں دراصل ہمارے لیے آزادی کا پیش خیمہ تھیں۔

(۴) وہ عورتوں کی تعلیم اور آزادی کے بھی مخالف تھے۔

(۵) لہذا وہ رجعت پرست تھے، نئی روشنی کے دشمن تھے اور آج ان کی شاعری ہمارے مطلب کی نہیں ہے۔

مندرجہ بالا باتوں میں سے سب نہیں تو زیادہ تر باتیں اکبر کے موافقین بھی کہتے ہیں۔ یعنی اکبر کے موافقین کی بھی نظر میں اکبر ایک مزے دار طنزیہ مزاحیہ شاعر تھے لیکن ان کا پیغام اب

ہمارے لیے نقصان دہ نہیں تو بے معنی ضرور ہے۔ قمر رئیس صاحب نے تو حال میں یہ بات بھی کہی ہے کہ جوش ملیح آبادی کا اکبر سے کوئی مقابلہ ہی نہیں ہو سکتا کیونکہ جوش تو اکبر سے بہت ہی زیادہ بڑے شاعر ہیں۔

دوسری بات، جس پر اکبر کے چاہنے والے اور اکبر سے چڑنے والے دونوں متفق ہیں، یہ ہے کہ طنزیہ شاعری کی عمر یوں بھی زیادہ نہیں ہوتی۔ جب اسباب طنز نہ رہیں تو طنز بھی اپنی قوت اور معنی کھودیتا ہے، لہذا اکبر کا المیہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی زیادہ تر تخلیقی قوت طنز و مزاح میں صرف کی۔ وہ مسائل نہ رہے جن کو انھوں نے اپنے طنز کا موضوع بنایا تھا تو وہ طنز بھی نہ رہا، صرف کتابی بات ہو کر رہ گیا۔

میرا معاملہ یہ ہے کہ میں اکبر کو اردو کے پانچ سب سے بڑے شاعروں میں شمار کرتا ہوں اور دنیا کے طنزیہ مزاحیہ ادب میں اکبر کا مقام بہت بلند سمجھتا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ اکبر کے ساتھ انصاف نہیں کیا گیا اور ان کے کلام کو سطحی طور پر، یا سرسری پڑھ کر یہ فیصلہ کر لیا گیا کہ وہ ایک قدامت پسند بوڑھے تھے۔ اگرچہ جذبہ حریت ان میں ضرور تھا اور اپنے طنز کو انھوں نے سماجی اصلاح کے مقصد کے لیے استعمال تو کیا، لیکن انھوں نے یہ نہ سوچا کہ اصلاح اور ترقی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ترقی کے خلاف رہیں تو اصلاح نہیں ہو سکتی۔ اس کے برعکس میرا خیال یہ ہے کہ اکبر پہلے شخص ہیں جن کو بدلتے ہوئے زمانے، اس زمانے میں اپنی تہذیبی اقدار کے لیے خطرہ، اور انگریزی تعلیم و ترقی کو انگریزی سامراج کے قوت مند ہتھیار ہونے کا احساس شدت سے تھا اور انھوں نے اس کے مضمرات کو بہت پہلے دیکھ لیا تھا۔ اس معاملے میں مہاتما گاندھی اور اقبال بھی ان کے بعد ہیں۔ ہونا بھی چاہیے، کیونکہ اکبر کی پیدائش ۱۸۴۶ء کی ہے، مہاتما گاندھی ۱۸۶۹ء میں پیدا ہوئے، اور اقبال ۱۸۷۷ء میں۔ میں نے ایک مضمون میں اس تہذیبی بحران کا ذکر کیا ہے جس کا احساس اکبر کو تھا اور جس کی بنا پر انھوں نے انگریزی سامراج کی علامتوں کو مطعون کیا۔ آج کی صحبت میں اس سے ذرا مختلف مضمون بیان کرنا مقصود ہے، یعنی اکبر دراصل محض غیر ملک کی غلامی کے خلاف نہیں تھے، بلکہ وہ نوآبادیاتی نظام کے خلاف تھے اور انھوں نے سرمایہ داری اور نوآبادیاتی نظام میں مضمر کئی بنیادی خطرات کو محسوس کر لیا تھا۔ وہ صرف رسماً انگریز مخالف نہیں تھے، اور نہ ہی وہ محض قدامت پرستی کی بنا پر مغربی تہذیب کے خلاف تھے۔

کچھ دن ہوئے الہ آباد میں ایک سیمینار اکبر الہ آبادی اور نوآبادیاتی تجربے کے بارے میں ہوا تھا۔ اس سیمینار میں فضیل جعفری نے اکبر کو محض روایتی قدامت پسند نہیں بلکہ روشن خیال قوم

پرست ثابت کیا۔ ہندی کے مشہور نقاد راجندر کمار نے اپنے مضمون میں مہاتما گاندھی کی کتاب *Hind Swaraj* مطبوعہ ۱۹۰۸ء کا ذکر کیا جس میں گاندھی جی نے ریل گاڑی اور تار وغیرہ کے بارے میں بہت سی باتیں ایسی کہی ہیں جو اکبر کہتے تھے۔ راجندر کمار نے مہاتما گاندھی کی کتاب کے پہلے کی ایک مرائی کتاب دیشیرکتھا مطبوعہ ۱۹۰۴ء کا بھی ذکر کیا جس کے مصنف گنیش سکھارام دیوسکر (Ganesh Sakharan Devuskar) نے بھی تار، ریل، جدید ذرائع تجارت وغیرہ کو اصلاً انگریزی راج کے ہتھکنڈوں سے تعبیر کیا اور کہا کہ یہ وسائل دراصل نوآبادیاتی حاکم کی قوت کو پھیلاتی اور مضبوط کرتے ہیں۔ دیوسکر کی کتاب کا ترجمہ ہندی میں ہو چکا ہے اور میں اس کی رسم اجرا میں شریک تھا۔ افسوس کہ اردو والے ابھی بظاہر اس سے بے خبر ہیں۔

راجندر کمار کا کہنا یہ نہیں ہے کہ مہاتما گاندھی اور/یا گنیش سکھارام دیوسکر نے اکبر کو پڑھا ہوگا، اور نہ ہی میں یہ کہتا ہوں۔ میں نے اپنے مضمون مطبوعہ ۲۰۰۲ء میں یہی کہا تھا کہ اکبر کو نوآبادیاتی اور سامراجی نظام کی تخریبی قوتوں کا احساس تھا، ورنہ وہ یوں ہی محض قدامت پرستی کی ضد میں یہ نہیں کہتے تھے:

پانی پینا پڑا ہے پائپ کا
حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا
پیٹ چلتا ہے آنکھ آئی ہے
شاہ ایڈورڈ کی دہائی ہے

اکبر کی پہلی عظمت اس بات میں ہے کہ مہاتما گاندھی اور اقبال دونوں نے مغرب اور اس کی تہذیب اور تعلیم کو براہ راست اور بہت قریب سے دیکھا تھا، لیکن اکبر نے ملک کے باہر جائے بغیر اس تہذیب اور تعلیم کی علامتوں اور مضمرات کو سمجھ لیا۔

اکبر کے خلاف یہ الزام صحیح ہے کہ وہ عورتوں کی تعلیم اور آزادی کے خلاف تھے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ وہ عورتوں کی انگریزی تعلیم اور بے پردگی کے خلاف تھے، اصلاً تعلیم کے خلاف نہ تھے۔ لیکن یہ تو ان کے زمانے کے زیادہ تر ہندوستانی مسلمانوں کا موقف تھا، اکبر اکیلے اس کے مجرم نہیں:

اِس گناہِست کہ در شہرِ شام نیز کنند

اقبال کا مشہور قطعہ آپ سب کے ذہن میں ہوگا:

لڑکیاں پڑھ رہی ہیں انگریزی
ڈھونڈ لی قوم نے فلاح کی راہ

روش مغربی ہے مد نظر
وضع مشرق کو جانتے ہیں گناہ
یہ ڈراما دکھائے گا کیا سین
پردہ اٹھنے کی منتظر ہے نگاہ

لہذا اگرچہ تعلیم و آزادی نسواں کے بارے میں اکبر کے خیالات سے میں اتفاق نہیں کرتا، لیکن یہ خیالات اس زمانے میں بہت متداول تھے۔ اکبر کی بڑائی ان باتوں میں ہے جو صرف اور صرف انھوں نے سب سے پہلے دیکھیں اور محسوس کیں۔ اکبر نے بقول محمد حسن عسکری مشرق اور مغرب کا تصادم صرف ہندوستان نہیں بلکہ پورے ایشیا (اور آج کی زبان میں کہیں تو تیسری دنیا) کے نقطہ نظر سے دیکھا۔ مغربی تہذیب کے لیے اکبر نے بعض الفاظ وضع کیے مثلاً ”برگڈ“ (Brigade)، کمپ (Camp)، توپ، انجن، وغیرہ جو علامت کا حکم رکھتے ہیں اور جن کی کارفرمائی ہم آج بھی دیکھ سکتے ہیں۔ برگڈ سے ان کی مراد وہ ہندوستانی تھے جو انگریزوں کے وفادار تھے۔ اور کمپ سے ان کی مراد مغربی معاشرت تھی۔ توپ، استعماری قوت کے اظہار، اور انجن اس قوت کو پھیلانے والے ذرائع کا استعارہ ہیں۔ عسکری صاحب نے بہت درست کہا ہے کہ اکبر اس زمانے میں واحد شخص تھے جنھوں نے انگریزوں کی لائی ہوئی چیزوں میں استعارے اور علامتیں دیکھیں اور اکبر کے سوا کوئی ایسا نہ ہوا جو ”نشان“ کو ”علامت“ کا درجہ دینے میں کامیاب ہوا ہو۔

مغرب، یا انگریز، کی مخالفت اکبر کے یہاں ایک مکمل نظام فکر کے تحت ہے۔ یہ کوئی فیشن اسبل، چلتی ہوئی بات پر مبنی رویہ نہیں ہے۔ مغربی تعلیم کے بارے میں ان کی پہلی شکایت یہ تھی کہ یہ انسان کو ”صاحب دل“ نہیں بناتی، صرف نوکری کے کام کا رکھتی ہے۔ اکبر کو لارڈ میکالی (Lord Macaulay) کے اس نوٹ کی خبر نہ رہی ہوگی جو اس نے ۱۸۳۵ء میں تحریر کیا تھا کہ ہم ہندوستانیوں کو انگریزی پڑھا کر ایسی نسل پیدا کریں گے جو رنگ میں کالی لیکن دل سے انگریز ہوگی تاکہ ہم اس سے اپنی ضرورت کے مطابق کام لے سکیں اور ہمارا نقصان بھی نہ ہو۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اکبر کو مغربی تعلیم کی انگریزی پالیسی کے مضمرات کا پورا احساس تھا۔ نئی تعلیم کے بارے میں اکبر کے خیالات دیکھیے:

نئی تعلیم کو کیا واسطہ ہے آدمیت سے

جناب ڈارون کو حضرت آدم سے کیا مطلب

یہاں اقبال کا شعر یاد آتا ہے:

آدمیت احترام آدمی

باخبر شو از مقام آدمی

جدید تعلیمی نصاب انسانوں کو صاحب تو بنا دیتا ہے، آدمی نہیں بناتا۔ اس کام کے لیے روحانی اور ذہنی تصرف کے ساتھ انسان دوست (Humane) تعلیم درکار ہے:

کورس تو لفظ ہی سکھاتے ہیں

آدمی آدمی بناتے ہیں

جستجو ہم کو آدمی کی ہے

وہ کتابیں عبث منگاتے ہیں

کتابوں سے آدمی نہیں بنتا، کیونکہ نوآبادیاتی تعلیم میں انسانیت کی روح اور امتیاز حق و باطل کی صفت نہیں ہے۔ وہ ایک طرح سے بے ذہن کی مشین (Mindless Machine) ہے جو ہم پر مسلط کر دی گئی ہے:

آگے انجن کے دین ہے کیا چیز

بھینس کے آگے بین ہے کیا چیز

یہاں انجن استعارہ ہے نوآبادیاتی سامراجی طاقت کی بے امتیاز قوت کا اور دین استعارہ ہے مشرقی روحانیت کا۔ ان دونوں میں وہی تعلق ہے جو بھینس اور بین میں ہے۔

آدمیت کے موضوع پر اکبر کے مندرجہ ذیل دو شعر بھی یاد رکھنے کے قابل ہیں۔ وکٹوریائی تعلیم اور فلسفہ یہ سبق پڑھاتے تھے کہ مغربی تہذیب اور زندگی اور علم، سب ترقی کی راہ پر گامزن ہیں۔ فطرت (Nature) چونکہ اسی کو جینے کا حق دیتی ہے جو سب سے قوی ہو، لہذا مغربی تہذیب کی ترقی ثابت کرتی ہے کہ مغرب سب سے زیادہ مرقی ہے۔ اس پر اکبر کہتے ہیں:

یا الہی یہ کیسے بندر ہیں

ارتقا پر بھی آدمی نہ ہوئے

اکبر کا شعر ہے:

کتاب دل فقط کافی ہے اکبر درس حکمت کو

میں اسپنسر سے مستغنی ہوں مجھ سے مل نہیں ملتا

اس بات سے قطع نظر نہ کیجیے کہ یہ دو نام یوں ہی نہیں لائے گئے ہیں۔ اسپنسر (Herbert Spencer) مادیت کے فلسفے کا حامی تھا اور مل (John Stuart Mill) کی سب سے اہم کتاب *On Liberty* تھی۔ مادیت کے بھروسے پر سائنس اور تجارت نے ترقی کی اور آزادی کے تصور کے بہانے سے اقوام کو

غلام بنایا گیا کہ وہ ابھی اس آزادی کے لائق نہیں ہوئے ہیں جس کا ہم ذکر کر رہے ہیں اور ہم جسے قائم کرنا چاہتے ہیں۔ اسی طرح کے نظریوں نے White Man's Burden جیسے فقروں کو جنم دیا۔ اہل یورپ اور اہل ایشیا دونوں سے مخاطب ہو کر اکبر کہتے ہیں:

یسی نے دل روشن کو لیا اور تم نے فقط انجن کو لیا
کہتے ہو کہ وہ تھے باپ سے خوش اور تم ہو خالی بھاپ سے خوش

لفظ ”خالی“ اور ”بھاپ“ پر غور کیجیے۔ بھاپ دراصل گرم ہوا ہے، اور انگریزی میں فضول باتوں کو Hot air کہتے ہیں۔ بھاپ کے معنی Vapour بھی ہیں، اور کہا جاتا ہے کہ جدید ایٹمی بم جہاں گرے گا وہاں کی ہر چیز دور دور تک vaporize ہو جائے گی، یعنی بھاپ بن جائے گی۔ ایٹم بم کے پہلے بھی ایسے بم ایجاد ہو گئے تھے جو کسی بڑے رقبے کو نہیں تو چھوٹے ہی رقبے کو خاک سیاہ کر کے بھاپ میں تبدیل کر دیتے تھے۔ خالی بھاپ کی معنویت اب واضح ہے، کہ یہ دراصل بے حقیقت اور معنویت سے خالی ہے۔ ”کتاب دل“، ”دل روشن“ کے بعد اب ”روح کی رہ مستقیم“ کے بارے میں اکبر کو سنیے:

برق و بخارات کا زور اے حکیم

کب ہے پئے روح رہ مستقیم

تار پہ جاتے نہیں اہل نظر

ریل سے کھینچتا نہیں قلب سلیم

”روح کی رہ مستقیم“ کے بعد اکبر صرف روح، اور اس کے ساتھ عقل کی بات کرتے ہیں کہ جدید تعلیم نے ان دونوں، یعنی روح اور عقل کو مغربی اصولوں کا غلام بنا دیا ہے:

عقل سپرد ماسٹر مال سپرد آنجناب

جان سپرد ڈاکٹر روح سپرد ڈارون

جیسا کہ ٹائٹس برک ہارٹ (Titus Burckhardt) نے کہا ہے، پہلے زمانے کی تعلیم وہ تھی جو انسان کو پہلے ”حکمت“ (Wisdom) سکھاتی تھی اور پھر اسے درجہ کمال (Perfection) تک پہنچاتی تھی۔ اکبر کہتے ہیں کہ جدید تعلیم ہمیں صرف بازار کا مال (Merchandise) بنادیتی ہے اور ہمیں سرکاری گوں کا آدمی بناتی ہے۔ میکالی کا قول ذہن میں رکھیے اور یہ شعر سنیے:

تعلیم جو دی جاتی ہے ہمیں وہ کیا ہے فقط بازاری ہے

جو عقل سکھائی جاتی ہے وہ کیا ہے فقط سرکاری ہے

یہ علم بازاری اور یہ عقل سرکاری کیوں نہ ہوں، جب اصل حال یہ ہو کہ:

اس کا پیچنا ہے اور اس کے ہیں بھپارے
یورپ نے ایشیا کو انجن پہ رکھ لیا ہے
محاورہ ہے ”تلوار پر رکھ لینا“، اکبر سارے مشرق کو مغربی انجن پر سوار دیکھتے ہیں، گویا یورپ نے
مشرق کو اپنی صنعت و حرفت کی تلوار پر رکھ لیا ہے، یا مال کی طرح لاد لیا ہے۔ سچ ہے:
مال گاڑی پہ بھروسا ہے جنھیں اے اکبر
ان کو کیا غم ہے گناہوں کی گرانباری کا
یعنی اصل چیز تو مال اور مال برداری ہے۔ لیکن بات تعلیم کی ہو رہی تھی۔ یہ تعلیم ہندوستانی یا ایشیائی
ذہن کو کیا دیتی ہے، اکبر سے سنئے:

پیری سے کمر خم ہے پہ فرماتے ہیں تن جا
قابو میں نہیں ہاتھ تو کیا ہو سکے پنچہ
وسعت ہے در علم میں ہے راہ عمل بند
ہے صاف سڑک پاؤں پہ لیکن ہے شکنجہ
یعنی یہ تعلیم ذہن کو تیز تو کر سکتی ہے، لیکن عقل نہیں دیتی کہ اس علم کو استعمال کرنے کی توفیق ہو، اور
نوآبادیاتی حاکم تعلیم کے ساتھ ہاتھ پاؤں میں بیڑیاں بھی ڈال دیتا ہے کہ قوت عمل ساقط ہو جائے۔
اس موضوع پر اکبر نے بعض حیرت انگیز طور پر جدید باتیں کہی ہیں۔ اوپر کے دو شعروں پر ذرا
ٹھہریے اور پھر اکبر کا ایک شعر اور ایک رباعی سنئے:

دیا سلائی کی تیزی تو آ گئی ہم میں
کسر یہی ہے کہ ڈبیا انھیں کی جیب میں ہے
لفظ ”تیزی“ کو دھیان میں رکھیے۔ اب رباعی ملاحظہ ہو:

اکبر مجھے شک نہیں تری تیزی میں
اور تیرے بیان کی دل آویزی میں
شیطان عربی سے ہند میں ہے بے خوف
لاحول کا ترجمہ کر انگریزی میں

لاحول کا ترجمہ انگریزی میں کرنے کی تلقین میں دونوں طرف طنز ہے۔ ہندوستانی پر طنز، کہ وہ قدیم
علوم کی خوبیوں کو انگریز کے سامنے بیان کرنا جانتا نہیں، اپنی قوتوں کو بھول چکا ہے۔ اور انگریز پر طنز،
کہ وہ اپنے علاوہ کسی کی بات سمجھنے سے قاصر ہے۔

اکبر اس نکتے سے واقف تھے جسے آج کی زبان میں Stockholm Syndrome کہا جاتا ہے۔ یعنی مجبوری اور مجبوری کی وہ صورت حال جس میں قیدی کو اپنے قید کرنے والے سے ایک لگاؤ پیدا ہو جاتا ہے، حتیٰ کہ اغوا، یا قید کیا ہوا شخص خود اپنے اغوا کار، یا قید کرنے والے کو اور خود کو ایک ہی سمجھنے لگتا ہے، یعنی اس کے ساتھ اپنے کو Identify کرنے لگتا ہے۔ یہ صورت حال آج اس طرح بھی موجود ہے کہ مغربی اقوام تیسری دنیا کا استحصال کر رہی ہیں اور تیسری دنیا کے لوگ انھیں پر مرے جا رہے ہیں۔ اکبر کہتے ہیں:

منااتے ہیں جو وہ ہم کو تو اپنا کام کرتے ہیں
مجھے حیرت تو ان پر ہے جو اس مٹنے پہ مٹتے ہیں
اور یہ دل ہلا دینے والا شعر بھی ملاحظہ ہو:

کس رہے ہیں اپنی منقاروں سے حلقہ جال کا
طائروں پر سحر ہے صیاد کے اقبال کا
یہاں پھر اقبال کا شعر یاد آتا ہے جو ”خضر راہ“ میں ہے:

خواب سے بیدار ہوتا ہے ذرا محکوم اگر
پھر سلا دیتی ہے اس کو حکمراں کی ساحری
یہ دو شعر بھی یاد رکھنے کے قابل ہیں:

قتل سے پہلے ہے کلوروفارم
شکر ہے ان کی مہربانی کا
ہزاروں ہی طریقوں سے ہم انگریزوں کو گھیرے ہیں
طواف ان کے گھروں کا ہے انھیں سڑکوں کے پھیرے ہیں
اور اب قیدی کی مناجات سنئے:

اے خدا مجھ کو کر دے صاحب لوگ
دور ہو مجھ سے اس جہنم کا روگ
میرا قالب ہو قالب غربی
بھول جاؤں زبان بھی اپنی
رنگ چہرے کا میرے جائے بدل
کروں ایجاد میں بھی توپ و رفل

سو کے اٹھوں جو آج صبح کو میں

لوگ سمجھیں کہ لاٹ صاحب ہیں

محموم کی کوشش ہمیشہ یہی ہوتی ہے کہ وہ خود کو حاکم سے ہم آہنگ کر لے۔ لیکن اکبر اس سے آگے جا کر مناجاتی کی زبان سے یہ بھی کہلاتے ہیں کہ میں بھی اپنے حاکم کی طرح تباہ کاری کے اسلحہ اور وسائل ایجاد کر سکوں اور فوج کے ذریعے دوسری اقوام کو اپنا غلام بنا سکوں۔ یعنی نوآبادیاتی حاکم اپنے محکوم کے جسم اور روح دونوں کو اپنے تخریبی رنگ میں رنگ لیتا ہے۔ حاکم اور محکوم کے اس اتحاد کی ایک صورت نوکر شاہی ہے، کہ نوکر شاہی میں محکوم نوکر اپنے مالک کی طاقت کو مستحکم کرنے کا کام کرتا ہے اور اپنے سے کمتر لوگوں پر زور ظلم سے کام لیتا ہے۔ ہندوستانی نوکر شاہی، خاص کر آئی سی ایس کو برطانوی حکومت کا ”فولادی ڈھانچہ“ (Steel Structure) یوں ہی تو نہیں کہا جاتا تھا۔ اس فولادی ڈھانچے کی پہلی خصوصیت تھی کہ تعمیل حکم میں کوئی کمی نہ کرنا، چاہے اس میں اپنی قوم کا نقصان ہی کیوں نہ ہو۔ اکبر کہتے ہیں:

باتیں ہرگز خلاف عزت نہ کرو

دم بھر بھی شرارت و بغاوت نہ کرو

بدنام کرو نہ وضع انگریزی کو

پتلون پہن کے ترک طاعت نہ کرو

نوکر شاہی بے روح بھی ہوتی ہے اور جتنا چھوٹا نوکر ہوتا ہی زیادہ اس میں صلاحیت ہوتی ہے کہ صاحبان غرض کو تنگ کرے اور ان کا کام نہ ہونے دے۔ ان نکات کو اکبر نے خوب واضح کیا ہے:

باقی نہیں وہ رنگ گلستان ہند میں

محنت کا اب ہے کام قلعستان ہند میں

کیوں گفتگو کسی کو ہو اس ٹھیک بات میں

شیخی زبان میں ہے حکومت ہے ہاتھ میں

”قلستان ہند“ کی ترکیب میں جو درد اور غصہ پنہاں ہے وہ ہم پر آج بھی آشکار ہونا چاہیے۔ ورنہ یہ شعر سن لیجیے:

جب غور کیا تو مجھ پہ یہ بات کھلی

دقت میں تو وہ ہیں جو نہ صاحب نہ قلی

اکبر غالباً پہلے ہندوستانی ہیں جن کو اس بات کا احساس تھا کہ سامراجی نوآبادیاتی نظام کی توسیع میں

جنگ اور تشدد کے ساتھ تعلیم بھی مرکزی حیثیت رکھتی ہے:

توپ کھسکی پروفیسر پہنچے

جب بسولا بٹا تو رندا ہے

بسولا یعنی لکڑی یا پتھر کو کاٹنے کی کلہاڑی، اور رندا یعنی لکڑی کو چھیل چھال کر اس کی ناہمواریاں نکال دینے کا اوزار۔ لہذا پہلے تو اہل ہند کی حکومتوں کو تاراج کرو، پھر وہاں انگریزی پڑھانے والے استاد بھیجو تا کہ ہندیوں کا ہندوستانی پن نکل جائے۔ اقبال کا شعر یاد کیجیے:

میاں نجار بھی چھیلے گئے ساتھ

نہایت تیز ہیں یورپ کے رندے

ریل یعنی مغربی طاقت سے حکومت تو پھیلتی ہے لیکن قلب سلیم نہیں کھینچتا، یہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ نوکر شاہی کس طرح انسان کا کردار مسخ کرتی ہے، اس کی کچھ جھلک ان شعروں میں دیکھیے:

بہر خدا جناب یہ دیں ہم کو اطلاع

صاحب کا کیا جواب تھا بابو نے کیا کہا

تنغ زباں کی دیکھو ہر سو برہنگی ہے

بابو کے حوصلے ہیں صاحب کی دل لگی ہے

ضعف مشرق نے تو رکھا پاؤں کو چھکڑا وہی

مغربی فقروں نے لیکن مجھ کو انجن کر دیا

اچھے اچھے پھنس گئے ہیں نوکری کے جال میں

سچ یہ ہے افزونی تنخواہ جو چاہے کرے

میری نصیحتوں کو سن کر وہ شوخ بولا

نیٹو کی کیا سند ہے صاحب کہیں تو مانوں

انگریزوں نے جب ۱۸۰۳ء میں مراٹھوں کو بے دخل کر کے شاہ عالم ثانی کو اپنی ”حفاظت“ میں لے لیا تو نوآبادیاتی فکر رکھنے والے مورخین نے بعد کے زمانے کو English Peace سے تعبیر کیا، کہ چور اچکے راستوں سے غائب ہو گئے، جاٹوں اور میواتیوں کی لوٹ مار بند ہو گئی، وغیرہ۔ ممکن ہے اس English Peace میں انگریزی عمل داری کی برکت شامل ہو، ممکن ہے نہ ہو۔ لیکن ہندوستانی، خصوصاً اہل دہلی کی ذلت اس میں بہت تھی۔ پھر بھی، کچھ لوگ آج بھی انگریزی راج کو یاد کرتے ہیں کہ اس

زمانے میں اس قدر نقص امن نہ تھا۔ اکبر نے کس خوبی سے اس English Peace کی قلعی کھولی ہے:

ممنون تو میں ہوں ترا اے سایہ شجر

سر پر مگر عذاب ہے چڑیوں کی بیٹ سے

چڑیوں کی بیٹ سے مراد وہ ذلت ہے جو نو آبادیاتی حاکم کے ہاتھوں محکوم قوم کو ہر لمحہ پہنچتی رہتی ہے۔ آج کل ہر طرف عالم کاری (Globalization) اور سرمائے کے پھیلاؤ کو مغربی قوتوں کی نئی استعماری حکمت عملی، اور صارفیت کی مقبولیت کو بھی سرمایہ دار طاقتوں کا ایک حربہ کہنے کا رواج ہے۔ اور یہ باتیں صحیح بھی ہیں۔ لیکن اکبر کے وقت میں نہ صارفیت تھی نہ عالم کاری، اور نہ وہ کارل مارکس کے اس قول سے واقف تھے کہ سرمایہ داری کا انتہائی مقصود یہ ہے کہ تمام دنیا ایک بازار میں تبدیل ہو جائے۔ اس کے باوجود اکبر کی چشم جہاں میں نے یہ باتیں دیکھ لی تھیں:

یورپ میں گو ہے جنگ کی قوت بڑھی ہوئی

لیکن فزوں ہے اس سے تجارت بڑھی ہوئی

ممکن نہیں لگا سکیں وہ توپ ہر جگہ

دیکھو مگر پیڑس کا ہے سوپ ہر جگہ

مجھے بھی دیجیے اخبار کا ورق کوئی

مگر وہ جس میں دواؤں کا اشتہار نہ ہو

چیز وہ ہے بنے جو یورپ میں

بات وہ ہے جو پانیر میں چھپے

صارفیت اور عالم کاری کے ساتھ جو بات جدید انسان کو بہت پریشان کر رہی ہے وہ ماحول کی آلودگی ہے۔ اکبر کے زمانے میں ایسا کوئی تصور نہ تھا۔ ہر چند کہ ۱۸۵۱ء میں جب پہلی بار ریلوے انجن کا منظر انگلستان کے لوگوں نے دیکھا تو کسی نے اس کو ”جہنم کا شرارہ“ کہا، کسی نے اس کے شور اور گرج کی برائی کی، کسی نے اس کے دھویں کا برا مانا۔ لیکن چند ہی برسوں میں صنعتی انقلاب کے دباؤ نے ان احتجاجی آوازوں کو خاموش کر دیا۔ اکبر کو، بلکہ اس زمانے میں شاید کسی کو بھی ریل گاڑی کی تاریخ کے بارے میں کچھ معلوم نہ رہا ہوگا۔ لیکن اکبر نے یہاں بھی دونوں باتیں دیکھ لیں۔ انجن یا ریل گاڑی محض سامراجی طاقت کی توسیع کا وسیلہ ہی نہیں، بلکہ زمین کے ماحول کو بگاڑنے کا بھی ہتھیار ہے:

مشینوں نے کیا نیکوں کو رخصت
کبوتر اڑ گئے انجن کی پیس سے

تنہائی و طاعت کا یہ دور ہے اب دشمن
پیڑوں پہ نہ وہ طائر صحرا پہ نہ وہ جو بن
جنگل کے جو تھے سائیں وہ ریل کے ہیں پائیں
اٹلی کی جگہ سنگل قمری کی جگہ انجن

پھر اس شاہکار شعر (یا پیروڈی) سے آپ سب واقف ہی ہوں گے:

ابھی انجن گیا ہے اس طرف سے
کبے دیتی ہے تاریکی ہوا کی

شہروں کی نئی تنظیم سے ہم واقف ہیں۔ شہر کے کچھ علاقوں میں بڑے لوگ یا دولت مند طبقہ رہتا ہے۔ کچھ علاقوں میں ہم آپ جیسے غریب غربا رہتے ہیں۔ جنگلی جھونپڑی والوں کی بستیاں بھی ہیں جنہیں عام طور پر دور سے دور تر رکھنے کی کوششیں بھی ہوتی رہتی ہیں۔ مغل شہر میں ایسی کوئی تفریق اور تنظیم نہ تھی۔ اور اسی لیے طبقوں کے فرق کا وہ احساس بھی نہ تھا جو آج کی زندگی کی تکلیف دہ حقیقت ہے۔ حسب معمول اکبر نے سب سے پہلے شہروں کی اس تقسیم و تفریق کا احساس کیا جو عہد انگریز کی دین ہے:

شیخ ہوں شہر میں اور کمپ میں سید ہوں یہ کیا
جس میں مل جل کے رہیں سب وہی بستی اچھی
کیمپ میں پاتا ہوں جو یاروں کو دن کو بیشتر
یہ اثر ہے اصطبل کا ورنہ خر کوئی نہیں

کمپ/کیمپ سے مراد شہر کے وہ اعلیٰ علاقے ہیں جہاں طرز معاشرت انگریزی ہے اور شہر سے مراد ہے جسے ہم اب ”پرانا شہر“ کہتے ہیں۔ اصطبل سے مراد ہندوستانی کردار کی پستی ہے جو انگریز کے راج نے پیدا کی تھی۔ قمر الدین احمد بدایونی بزم اکبر میں لکھتے ہیں کہ ایک دن ان سے اکبر نے کہا:

شہروں میں ترمیم دیکھو کہ حکمران طبقہ اور امرا سول لائن میں ہیں، غربا کے لیے زیست کے دن گزارنے کے واسطے شہر کے گندے گوشے علیحدہ ہیں۔ مراد اس سے یہی ہے کہ امیر و غریب یک جا نہ ہوں گے، نہ ایک دوسرے کے دکھ درد سے ہمدردی ہوگی۔

ایسے شخص کے بارے میں یہ سمجھنا زیادتی اور نا انصافی کے سوا کچھ نہیں کہ وہ ترقی کا مخالف تھا، رجعت پرست تھا اور دیدہ حق آگاہ سے محروم تھا۔ اور اسے بدلتے ہوئے زمانے کی خبر تھی تو بس اتنی کہ وہ اس کے خلاف تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اکبر تعلیم کی ترقی اور سائنس اور صنعت کے مخالف نہیں تھے۔ وہ اس بات کے مخالف تھے کہ یہ چیزیں نوآبادیاتی نظام کے استحکام کے لیے استعمال ہو رہی ہیں، یا نوآبادیاتی نظام کی علامتیں ہیں۔ جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں، اکبر نے ”توپ“ کو جگہ جگہ استعاراتی، بلکہ تقریباً علامتی معنی میں استعمال کیا ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ”توپ“ اگر لفظ ہے تو استعارہ ہے، اور اگر شے ہے تو علامت ہے۔ چند شعر اور ایک قطعہ سنا کر رخصت ہوتا ہوں۔ قطعے میں ”توپ“ استعارہ بھی ہے، علامت بھی ہے، اور ظریفانہ فقرے کی خاطر آگ بھی اگتی ہے:

بس کدورت سے دل اس تیرہ دروں کا ہے بھرا

یہ تو بربادی ارباب و غا چاہتی ہے

لگی لپٹی نہ لگا رکھتی تھی تلواری کی جنگ

توپ کیا چاہتی ہے صرف دغا چاہتی ہے

اوپر میں نے ایک شعر ”گاندھی نامہ“ سے نقل کیا تھا۔ اب خیال آتا ہے کہ کچھ اور شعر اسی جگہ سے پیش کر دیے جائیں۔ ان شعروں سے پوری طرح ثابت ہوتا ہے کہ اکبر کی نگاہ میں قدامت پرستی کی تنگی نہ تھی، بلکہ وہ دیکھ رہے تھے کہ مغربی نوآبادیاتی نظام کو اگر روکا نہ جائے تو یہ عالم کاری میں تبدیل ہو جائے گا۔

سواری ہے انھیں کی، راہ ان کی، اور ڈاک ان کی

انھیں کی فوج ہے، ان کی پلس ہے اور تاک ان کی

ہوا میں ایر شپ ان کے، سمندر میں جہاز ان کے

عمل ہم میں کیا کرتے ہیں نامعلوم راز ان کے

علوم ان کے زباں ان کی پریس ان کے لغات ان کے

ہماری زندگی کے سارے اجزا پر ہیں ہاتھ ان کے

ذرا غور کیجیے، یہ عالم کاری (Globalization) کی تصویر نہیں تو کیا طلسم ہوش ربا کی ہے؟

مولانا محمد علی جوہر کی نظم و نثر

مولانا محمد علی کی سیاسی اہمیت ابھی کم نہیں ہوئی ہے، اور شاید کبھی کم نہ ہوگی۔ ہر چند کہ انھوں نے اپنی رائیں اور راہیں اکثر تبدیل کیں اور کبھی کبھی انھوں نے ایسے موقف اختیار کیے جو بظاہر نہ صرف متنازعہ فیہ تھے، بلکہ غلط بھی کہے جاسکتے تھے، لیکن ان کی ساری زندگی ملک و قوم کی سیاسی اور ذہنی آزادی کے لیے جدوجہد میں گزری اور وہ جب تک زندہ رہے، ملک کے سیاسی منظر نامے کے عین وسط میں رہے اور سب کی آنکھ ان پر پڑتی تھی۔ انھوں نے عملاً کچھ بہت زیادہ کر کے نہ دکھایا، نہ سہی، یعنی ان کی کامیابیاں بھی عارضی نوعیت کی تھیں، لیکن ان کامیابیوں کو جس شان رہنمائی اور جس جذبہ حریت سے حاصل کیا تھا، انھیں کوئی بھول نہیں سکتا۔ کاکی ناراکا نگریس کے اجلاس میں مولانا محمد علی کی صدارتی تقریر اور ان کا جلوس صدارت ہماری تاریخ کے ناقابل فراموش مناظر ہیں۔ اسی طرح، تحریک خلافت چاہے کچھ پائیدار کام نہ کر سکی ہو، لیکن اس نے ملک کی قومی فضا کو ایک دہائی کے لیے یک جہتی کے رنگ میں رنگ ہی دیا۔ لہذا ملک کی تاریخ آزادی میں محمد علی جوہر کا مقام محفوظ اور مسلم ہے۔ جو بات معرض سوال میں نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ اردو ادب کی تاریخ میں محمد علی جوہر کے لیے کیا جگہ ہے؟

اس سوال کا جواب ذرا مایوس کن لگتا ہے۔ ہمارے نقادوں اور ادبی مورخوں نے محمد علی جوہر کو ”سیاسی“ غزل گو سمجھ کر ان کا مطالعہ کیا۔ اور یہاں ان کے پیش روؤں میں حسرت موہانی اور پس آئندگان میں فیض کا ذکر لازم ہو جاتا ہے۔ حسرت موہانی کی غزل چونکہ زیادہ متنوع ہے، یعنی اس میں سیاسی اور عشقیہ اور مذہبی ہر طرح کے مضامین مل جاتے ہیں، اس لیے حسرت موہانی کے کلام میں مختلف طبائع کو لطف اندوزی کا سامان مل جاتا ہے۔ یہاں اس بات سے غرض نہیں کہ حسرت موہانی کتنے بڑے شاعر ہیں، یا بڑے شاعر ہیں یا نہیں۔ ان کا خلوص، ان کی دردمندی

اور جوشِ فکر انھیں فوراً ہمارے دل کے قریب لے آتے ہیں۔ اگر وہ بال گنگا دھرتلک کو غزل میں یوں مخاطب کر سکتے ہیں:

سب سے پہلے تو نے کی برداشت اے فرزندِ ہند
خدمتِ ہندوستان میں کلفتِ قیدِ محن
ذاتِ تیری رہنمائے راہِ آزادی ہوئی
تھے گرفتارِ غلامی ورنہ یارانِ وطن

تو للت پور کے سخت جیل خانے کی صعوبتیں برداشت کرنے کے بعد جب انھیں جہانسی جیل میں بھیجا جاتا ہے تو وہاں وہ ٹھنڈی آہ بھر کر اپنے مرحوم دوست عبداللہ خان شمیم کی روح سے دلجوئی کا تحفہ پانے کی امید بھی رکھتے ہیں:

حسرت آئے گی تسلی کو یہاں روحِ شمیم
قید ہو آئے ہیں جہانسی جو للت پور سے ہم
یا پھر اس طرح کے اشعار ہیں جن کا اثر آج بھی دل پر پڑتا ہے، بشرطیکہ معلوم ہو کہ حسرتِ موبانی کے ہیں اور ان کے حسبِ حال ہیں:

غربت کی صبح میں بھی نہیں ہے وہ روشنی
جو روشنی کہ شامِ سوادِ وطن میں تھی

باطن میں ہیں آزاد بظاہر ہیں نظر بند
ہے دیدہ دل باز یہاں دیدہ سر بند

کچھ شک نہیں اس میں کہ وطن کی ہے ترقی
ہم رشتگی سب سے و زناں پہ موقوف

گو بظاہر شیر ہوں باطن میں بودے دل کے ہیں
مظہر الحق نام ہے پیرو مگر باطل کے ہیں
خوشنودیِ فجار کے پیرو ہیں یزیدی
تقلیدِ شرِ کرب و بلا میرے لیے ہے

بن کر میں رضا کار مہیاے فنا ہوں
آوازہ حق بانگِ درا میرے لیے ہے
پھر حسرت موہانی کے ہلکے لیکن سچے عشقیہ اشعار، جو کمیت کے علاوہ کیفیت میں بھی غیر غزلیہ غزلوں پر
بھاری ہیں:

کچھ کچھ اس راز کی ہم کو بھی خبر ہے حسرت
آپ جاتے ہیں جو روزانہ سرِ شام کہیں

اسی سے چھپتے ہیں ہوتی ہے جس پر ان کی نظر
اگر یہی ہے تو امیدوار ہم بھی ہیں

ہم سے ہوا نہ خاطر آشفہ کا علاج
تم سے ہوئی نہ زلفِ پریشاں کی احتیاط

پیرہن کوئی اتارا نہ انھوں نے حسرت
وہ کہ خوشبوئے محبت سے ہم آغوش نہ تھا

اس آخری شعر پر تو میر بھی سر ہلا دیتے کہ کیا پاکیزہ لہجہ اختیار کیا۔ بہر حال، ایسی شاعری اور ایسے
شاعر کے سامنے محمد علی جوہر کو سیاسی شاعر بنا کر پیش کرنے میں جوہر کا نقصان ہی تھا۔ وہ ہیں تو سیاسی
شاعر، لیکن حسرت ہی کی طرح وہ بھی صرف شاعر پہلے ہیں، اور چیزیں بعد میں۔ فیض کا سب سے بڑا
کارنامہ یہ ہے کہ ان کی غزل کا تقریباً ہر شعر عاشقانہ بھی ہے اور سیاسی بھی۔ یا یوں کہیں کہ فیض کی
غزل عاشقانہ ہے لیکن سیاسی معنی رکھتی ہے، یعنی اس کے عاشقانہ معنی غیر اہم اور عشق و عاشقی کے عالم
کے مضمون جو اس میں ملتے ہیں، وہ بہت معمولی ہیں لیکن انھیں سیاسی کنایوں کے لیے فیض نے جس
خوبی سے استعمال کیا ہے اس کی مثال اردو شاعری میں نہیں ملتی۔ فیض کی اس کامیابی کی وجہیں بہت سی
ہیں، لیکن یہاں ان کے ذکر کا موقع نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ محمد علی جوہر کو ”سیاسی غزل گو“ کہہ کر
ہم انھیں چکی کے دو بھاری پاٹوں کے بیچ میں رکھ کر خوش ہو جاتے ہیں کہ ہم نے ان کا حق ادا کر دیا۔
تھوڑی دیر کے لیے محمد علی جوہر کی غزل کو پس پشت ڈال دیجیے، ان کی نثر پر توجہ کیجیے۔ نثر
میں حسرت کے بھی کارنامے ہیں اور فیض نے بھی اچھی خاصی نثر چھوڑی ہے۔ لیکن محمد علی جوہر نے نثر

کو خطابت، دعا، گفتگو، کلام، سب کچھ بنا کر دکھا دیا۔ مختلف لہجوں پر یہ قدرت اور ان کا امتزاج سچے شاعر ہی کے بس کی بات تھی۔ ہم لوگ ان کی تقریر اور ان کی انگریزی تحریر کی شہرت میں اس قدر کھوئے گئے کہ ہم نے ان کی عام نثری کاوشوں کی طرف دھیان نہ دیا۔ اپنے اخبار ہمدرد کو بند کرتے وقت (۱۹۳۱ء) انھوں نے الوداعیہ لکھا اور اسے ایک طویل دعا پر ختم کیا۔ اگر ابوالکلام آزاد اور غالب اور شبلی کے اسالیب نثر کا کوئی کامیاب آمیزہ ممکن ہے تو وہ یہاں ممکن ہے:

اے خداے بزرگ و برتر، اور اے عاجز نواز قدوس، تو ہر متمرّد اور سرکش کی آخری جاے پناہ ہے! مگر مجھ خطا کار و عصیاں شعار کا تو اول و آخر امن و ملجا صرف تیرا ہی وجود ہے۔ میں اگر کامیابی کے سرو سامان اور کامگاری کے برگ و ساز کے ساتھ ہی میدان عمل میں قدم دھرتا تب بھی میرے لیے تو اس کے سوا کوئی چارہ نہ تھا کہ قدم اٹھانے سے پہلے تیری بارگاہ بندہ نوازی میں حاضر ہوتا اور تیری چوکھٹ پر جہنم نیاز کو جھکاتا اور دل کے درد اور آنکھوں کی اشکباری سے عرض کرتا:

خرد از تو پناہ می جوید

اے پناہ من و پناہ ہمہ

لیکن میں تو ایک گداے بے نوا ہوں، ساز و سامان کی جگہ بے سرو سامانی کے گرداب میں پھنسا ہوا ہوں۔ میرے پاس اگر کوئی پونجی ہے تو صرف اس قدر کہ دل میں چند ارادے اور دماغ میں کچھ افکار ہیں جن کی تکمیل کا بھروسہ تری توفیق فرمائی ہے۔ اس کے سوا نہ کوئی ساز رکھتا ہوں نہ سامان... خداوند! میں چاہتا ہوں کہ ہندوستان میں بسنے والی تیری مخلوق آپس میں متحد و متفق ہو جائے اور میں چاہتا ہوں کہ تیرے بندے آپس میں ایک دوسرے کا گلا کاٹنا چھوڑ دیں... میری بصیرت نے میری رہنمائی اسی طرف کی ہے کہ میرے وطن کی مظلومیت اور محکومیت کے خاتمے کا صرف یہی ایک راستہ ہے۔

رشید احمد صدیقی نے محمد علی جوہر کی خطابت اور تحریر کے زور کا ذکر کیا ہے، لیکن وہ اس کی دلسوزی اور درد مندی اور زبان کی اس شستگی اور صفائی کا ذکر بھی کرتے تو بات پوری ہو جاتی۔ مندرجہ بالا نثر میں شاعر کا دل بول رہا ہے، اور کیوں نہ ہو، جب محمد علی جوہر نے بچپن ہی سے داغ کی آغوش شفقت پائی تھی۔ انھوں نے لکھا ہے:

میں یہ دعویٰ کروں کہ شعر و سخن کی گود میں پلا ہوں تو بیجا نہ ہوگا۔ بلکہ میرا دعویٰ تو اس سے بھی بڑھ چڑھ کر ہے۔ میں نہ صرف شعر و سخن کی گود میں پلا ہوں بلکہ اس کی توند پر کودا ہوں۔ اسے ہاتھی بنا کر پیٹھ پر سوار ہوا ہوں۔

داغ کو محمد علی جوہر اس لیے اتنے عزیز تھے کہ جوہر کے بڑے بھائی ذوالفقار علی گوہر جو داغ کے شاگرد تھے، کبھی کبھی محمد علی کو اپنے ساتھ داغ کی خدمت میں لے جاتے تھے اور محمد علی کو داغ کے بہت سے شعر یاد تھے جو انھوں نے داغ کے کہنے پر، کہ کوئی شعر یاد ہوں تو سناؤ، انھیں سنا دیے تھے۔ کچھ تعجب نہیں اگر محمد علی جوہر نے ایسے بھی شعر کہے جن پر غزل کی اس روایت کی چھاپ ہے جسے حسرت موہانی نے بہت فروغ دیا:

مجھے انکار وصل غیر پر کیونکر نہ شک گذرے
زباں کچھ اور بوے پیر بن کچھ اور کہتی ہے

قاتل جوہر کے ہاتھوں سے نہ چھوٹا حشر تک
کس بلا کا خون ظالم کی رگ گردن میں تھا
اس دوسرے شعر کا لطف وہی اٹھا سکتے ہیں جو ”رگ گردن“ کی ترکیب سے واقف ہوں۔ میر کا شعر یاد ہو تو اور بھی خوب ہے:

سرکشی ہی ہے جو دکھلاتی ہے اس محفل میں داغ
ہو سکے تو شمع ساں دتے رگ گردن جلا

جہاں تک سیاسی رنگ کی غزل کا تعلق ہے، تو ہمیں یہ بات دھیان میں رکھنی چاہیے کہ حسرت موہانی کے لیے شعر گوئی کم و بیش کل وقتی مشغلہ تھی، یعنی ان کی زندگی کے صرف دو مشاغل تھے، سیاست اور شعر و شاعری۔ فیض ہمہ وقتی شاعر تھے، انھیں کسی اور کام سے کام نہ تھا، یا اگر تھا تو بہت کم تھا۔ ان کے برخلاف، ظفر علی خاں اپنی تمام پر گوئی کے باوجود جز وقتی شاعر تھے۔ اسی طرح محمد علی جوہر بھی جز وقتی شاعر تھے، اور جز وقتی بھی اس قدر کہ ان کے وقت کا بہت کم حصہ اور ان کی صلاحیت کا بہت کم صرف ان کی شاعری میں ہوا۔ محمد علی جوہر اور ظفر علی خاں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ محمد علی جوہر کی بہترین شاعری ان رسوم کے اندر ہے جو اس وقت غزل کے لیے مقرر تھے۔ لیکن محمد علی جوہر بھی جب اس دائرہ رسومیات سے باہر نکل آتے ہیں تو مضمون آفرینی کی جگہ اخباری بیان جاری کرتے ہیں۔ مضمون آفرینی کے معنی ہیں، کسی سامنے کی بات میں نیا پہلو ڈالنا، یا کوئی نئی بات کہنا۔ مثال کے طور پر، ”غلامی“ ایک سامنے کی بات ہے، اور سیاسی نوعیت کا لفظ ہے، اور غزل کی عشقیہ روایت کے باہر کا لفظ ہے۔ غزل کی روایت میں ”اسیری“ تو ہے لیکن ”غلامی“ نہیں، الا یہ کہ انسان کسی کے رو و مو کا غلام ہو جائے۔ ”غلامی“، یعنی کسی خارجی قوت کا محکوم ہونا غزل کی روایت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ محمد علی

جوہر کے حسب ذیل شعر میں ”غلامی“ کا لفظ ہماری توجہ کو منعطف کرتا ہے:

بت پرستی کا نشان طوقِ غلامی کم ہے
کیا ضروری ہے کہ قشقہ بھی ہو زنار بھی ہو

مضمون کی جدت اس بات میں ہے کہ سیاسی غلامی کو مذہبی اعتبار سے ایک گناہِ عظیم، یعنی بت پرستی، یعنی شرک فی الوجود قرار دیا جا رہا ہے۔ اس کے برعکس، حسب ذیل شعر میں محمد علی جوہر نے براہِ راست کوئی اصطلاح (مذہبی یا سیاسی) نہیں برتی ہے، لیکن قرائن اور کنائے معنویت سے اس قدر لبریز ہیں کہ شعر بیک وقت کئی عالموں میں سانس لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے جن میں سیاسی اور مذہبی تاریخی عوامل بھی شامل ہیں:

ستم سے کچھ نہ ہوا اب کھلا ستم گر پر
ابھی کچھ اور بھی باقی ہے قتلِ عام کے بعد

محمد علی جوہر کے وہ اشعار جن میں انھوں نے اپنے روحانی واردات بیان کیے ہیں، ان میں خاص کر یہ غزل اب بھی لوگوں کے حافظے میں زندہ ہے:

تنہائی کے سب دن ہیں تنہائی کی سب راتیں
اب ہونے لگیں ان سے خلوت میں ملاقاتیں
معراج کی سی حاصلِ سجدوں میں ہے کیفیت
اک فاسق و فاجر میں اور ایسی کراماتیں

اسی طرح، اپنی بیٹی آمنہ کی بیماری اور موت پر جو غزل انھوں نے جیل میں لکھی، جذباتیت کے ذرا سے وفور کے باوجود ایسا منظومہ ہے جو اعزاء و اقربا کے مراثی میں نمایاں مقام کا مستحق ہے۔

محمد علی جوہر کے بارے میں یہ کہا جائے تو شاید غلط نہ ہوگا کہ وہ جتنے بڑے آدمی تھے، اتنے بڑے سیاسی رہنما، یا صحافی، یا شاعر، نہ ثابت ہوئے۔ ان کے مزاج میں ایک شعلگی تھی جو کسی بھی معاملے یا موقف کو بہت دیر تک انگیز نہیں کر سکتی تھی۔ اقبال کے شعر اور اقبال کے پیغام دونوں کے وہ پرستار تھے، لیکن جب اقبال نے تحریکِ خلافت میں محمد علی جوہر کا ساتھ نہ دیا بلکہ ان سے اختلاف کیا تو محمد علی جوہر ان سے اس قدر ناخوش ہوئے کہ انھیں ”اقبالِ مرحوم“ لکھنے لگے۔ ظہیر علی صدیقی نے اپنی کتاب مولانا محمد علی جوہر کی اردو ادبی خدمات کا تنقیدی جائزہ میں اخبارِ ہمدرد مورخہ ۱۴ اگست ۱۹۲۷ء سے محمد علی جوہر کا بیان نقل کیا ہے کہ مجھے ”دریوزہ خلافت“ جیسی نظموں کا خیال آتا ”تو قلب پر وہی اثر ہوتا جو ایسے خاندان والوں کا ہوتا ہے جس کی لڑکی کسی

شرمناک فعل کے ارتکاب کے باعث گھر سے نکل گئی ہو۔“

آئندہ کے واقعات نے ثابت کیا کہ اقبال کا فیصلہ درست اور محمد علی جوہر کا موقف غیر تاریخی تھا۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ جس شخص کے مزاج میں اس قدر حرارہ ہو وہ جم کر شعر نہیں کہہ سکتا۔ محمد علی جوہر میں بڑا شاعر بننے کے جوہر تھے، لیکن وہ بروئے کار نہ آئے۔ مگر یہ بات کیا کم ہے کہ ان کی بہت سی شاعری آج بھی دلچسپ اور زندہ معلوم ہوتی ہے۔

مقدمہ دیوانِ چرکین

ہم میں شاید ہی کوئی ایسا ہو جس نے لڑکپن میں چرکین کے دو چار شعر نہ سنے ہوں۔ کچھ ایسے بھی ہوں گے (میں بھی ان میں شامل ہوں) جنہوں نے ایک دو شعر چرکین کے یاد بھی کر لیے ہوں گے۔ لیکن چرکین کے مزید کلام کی تلاش شاید دو چار لڑکوں یا بزرگوں نے بھی نہ کی ہو۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ہم لوگوں کی طالب علمی کے زمانے میں (یعنی آج سے کوئی پچپن ساٹھ برس پہلے) اکثر لوگ چرکین کے کلام کو تہذیب سے گرا ہوا قرار دیتے تھے۔ اور اب بھی ایسے بہت سے لوگ ہوں گے جو چرکین تو کیا، سودا، میر، اور جرأت وغیرہ کی ہجوؤں کے بارے میں بھی محمد حسین آزاد کے ہم خیال ہوں کہ اس کلام کو سن کر شرافت شرم سے آنکھ بند کر لیتی ہے۔ اٹھارہویں صدی کی اکثر ہجویات کے بارے میں یہ خیال عام ہو گیا ہے کہ وہ بہت ”فحش“ ہیں۔ ایسی صورت میں چرکین جیسے ”کھلے ہوئے“ شاعر کو فحش اور خلاف تہذیب قرار دیا گیا تو کیا تعجب ہے۔ چرکین کو عموماً شاعر ہی نہیں قرار دیا جاتا، اگر بہت مہربانی کی جاتی ہے تو انھیں ”ہزل“، ورنہ غلاظت آلودہ کہہ کر چھٹی کر دی جاتی ہے۔

جیسا کہ شاطر گورکھپوری نے اپنے مبسوط دیباچے میں لکھا ہے، لوگ عام طور پر ”فحش“ اور ”برازیات“ میں فرق نہیں کرتے، یعنی ہم لوگ عموماً ”برازیات“ کو بھی ”فحش“ کے زمرے میں رکھتے ہیں۔ اور یہ کچھ تعجب کی بات بھی نہیں، کیونکہ اردو میں ایسے کلام کے لیے کوئی اصطلاح ہی نہیں ہے جس میں بول و براز کے مضامین وارد ہوئے ہوں۔ انگریزی میں اسے Scatology اور مختصر العوام میں Scat کہتے ہیں۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے عربی اور فارسی میں بھی ایسی کوئی اصطلاح نہیں ہے۔ میں نے المورد دیکھی تو اس میں دراسة الغائط والبراز درج ہے جو لفظ کا ترجمہ ہے، اصطلاح نہیں۔ حیم کے انگریزی فارسی لغت میں ”گفتار در سنگوارہ ہائے سرگینی“ درج ہے جو صحیح ترجمہ بھی نہیں، کیونکہ ”سنگوارہ“ کے معنی ہیں ”محجر“، یعنی Fossil، اور ظاہر ہے کہ Scatology میں ہر طرح کے برازیاتی

مضمون ہوتے ہیں، اس میں محجر کی شرط نہیں۔ کچھ غور کے بعد میں نے Scatology کا متبادل ”برازیات“ تجویز کیا ہے اور مجھے خوشی ہے کہ شاطر گورکھپوری نے اسے ہی استعمال کیا ہے۔

شاطر صاحب نے خیال ظاہر کیا ہے کہ عربی فارسی میں بھی برازیات کسی نہ کسی حد تک موجود ہے۔ میں اس کے بارے میں یقین سے نہیں کہہ سکتا، لیکن فارسی میں اگر برازیات کسی نے کہی ہوگی تو وہ سبک ہندی والا فارسی گو، اور اغلب یہ ہے کہ ہندوستانی رہا ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ برازیات دراصل مضمون آفرینی کے عالم سے ہے، یعنی بات میں بات پیدا کرنا، کوئی نئی بات کہنا، کسی پرانی بات کو نئے پہلو سے پیش کرنا، اور اس کوشش میں دور تک نکل جانا، کہ جسے بعد کے لوگوں نے ”نازک خیالی“، اور سترھویں صدی کے سبک ہندی والوں نے ”معنی نازک آفریدن“ سے تعبیر کیا۔

اس بات سے قطع نظر کہ مضمون آفرینی اور معنی آفرینی دو تصورات ہیں جو ہندوستانیوں نے قائم کیے، مضمون آفرینی کے دو خاص محرکات ہیں: (۱) زبان کے امکانات کو دریافت کرنا اور زبان کی حدوں تک (بلکہ بیدل کے یہاں اس سے بھی آگے تک) پہنچنے کی کوشش کرنا، اور زبان کی نارسائی کا شدت سے احساس رکھنا۔ (۲) اپنے گرد و پیش کی دنیا کے حقائق و کوائف کو تخیل کی آنکھ سے دیکھنا اور دکھانا۔ دونوں محرکات کی بدولت شاعر کوشش گوئی سے لے کر پیچیدہ ترین مسائل حیات، کائنات میں انسان کی حیثیت اور قدر و قیمت، المیہ اور طربیہ، ہر طرح کی بات کہنے کے لیے صلاحیت اور ذوق پیدا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر محمد قلی سلیم کے یہ دو شعر ملاحظہ ہوں۔ پہلے شعر میں تھوڑی سی فحاشی ہے لیکن اس کا مضمون بھی لا جواب اور نادر ہے، یعنی ”جوتی چور“۔ دوسرے شعر کا مضمون طاعون، موت، نارسائی، وصل میں ہجر، کئی حقائق حیات کا احاطہ کرتا ہے:

(۱) دزدے بہ کس مادر خود برد کفش من

صد شکر می کنم کہ درو پائے من نہ بود

(۲) کام عاشق چو در آید بہ بغل می میرد

غنجہ بر شاخ دل ما گرہ طاعون است

ممکن ہے آپ کو اعتبار نہ آئے، لیکن میرا پختہ خیال ہے کہ سبک ہندی کے باہر یہ اشعار وجود میں نہیں آسکتے تھے۔ چرکین کا بھی یہی معاملہ ہے کہ ان کا رنگِ کلام سبکِ ہندی کے فروغ کے بغیر نمودار نہ ہو سکتا تھا، اور یہ بھی چرکین کے کلام کی ادبی قدر و قیمت کی ایک دلیل ہے۔ چرکین کے یہاں کہیں کہیں، اور محدودے چند، ایسے الفاظ ضرور ہیں جو ”فحش“ کی ضمن میں آسکتے ہیں، لیکن ان کا زیادہ تر کلام گو موت جیسی ”غیر شاعرانہ“ باتوں میں کچھ مزاحیہ اور کچھ مضمون آفرینی اور خیال آفرینی کے رنگ

پیدا کرنے سے عبارت ہے۔ ایسے مضامین میں مزاحیہ رنگ تو آسان ہے، لیکن عقل مندی، خیال آفرینی، اور استعارہ و رعایت کی چمک دمک لانا بہت ہی مشکل ہے۔ یوں بھی، چرکین کو فحش قرار دینا زیادتی ہے۔ فحش کی بنیادی شرط یہ ہے کہ اعضائے جنس اور/یا جنسی افعال کا بیان کھلی زبان میں اس طرح کیا جائے کہ اس سے لذت پیدا ہو، یا ایسا بیان، جو لذت پیدا کرنے کے لیے بنایا گیا ہو اور جس میں جنس اور اس کے تعلقات و افعال کو کھول کھول کر بیان کیا گیا ہو۔ چرکین پر اس تعریف کا اطلاق بمشکل ہی ہو سکتا ہے۔

لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ تعریف ایسی ہے جو الگ الگ شخصوں کے لیے الگ الگ معنی رکھے گی، اور فحش/غیر فحش کا انحصار خود پڑھنے والے کی ذہنی کیفیت پر ہوگا۔ اس کی مثال کے لیے یہ مشہور لطیفہ ہے:

ایک شخص کسی ماہر نفسیات کے پاس گیا کہ جنسی خیالات ہر وقت میرے ذہن میں سمائے رہتے ہیں۔
میں زندگی سے تنگ آ گیا ہوں، کوئی کام کر ہی نہیں سکتا، جنس ہر وقت میرے ذہن پر چھائی رہتی ہے۔ مجھے علاج کی ضرورت ہے۔

ماہر نفسیات نے کچھ بالکل ابتدائی اقلیدی شکلیں، مثلاً مثلث، مربع، دائرہ، اسے دکھائیں اور پوچھا کہ یہ شکلیں آپ کے ذہن میں کیا تاثر پیدا کرتی ہیں؟ مریض نے ہر شکل کو دیکھ کر فوراً کسی نہ کسی جنسی عضو یا چیز کا نام لیا۔ ماہر نفسیات نے کہا، ”صاحب، واقعی جنس آپ کے ذہن میں بے حد اور بہت دور تک چھائی ہوئی ہے۔“

”میرے ذہن پر جنس چھائی ہوئی ہے! بہت خوب!“ مریض نے تنگ کر کہا۔ ”اور یہ جو آپ مجھے مسلسل تنگی تصویریں دکھائے جا رہے ہیں تو آپ کے ذہن پر کیا سوار ہے؟“

لہذا ”فحش“ اور ”غیر فحش“ مطلق انواع (Absolute Categories) نہیں ہیں۔ لیکن یہ بھی صاف ظاہر ہے کہ چرکین کے یہاں فحاشی بہت کم ہے، اور اگر کلام کے ذریعے جنسی لذت پیدا کرنے یا حاصل کرنے کی شرط کو فحاشی کے لیے سب سے اہم شرط قرار دیں تو چرکین کا کوئی شعر مشکل ہی سے فحش کہلائے گا۔ ہاں ”خلاف تہذیب“ کی بات اور ہے۔ یعنی چرکین کا کلام ایسا کلام نہیں ہے کہ اسے بچوں یا بہو بیٹیوں کو پڑھایا جاسکے یا اسے ان کے سامنے پڑھا جاسکے۔ اس شرط کو قبول کیے بغیر چارہ نہیں۔ لیکن یہ شرط کوئی چرکین کے لیے انوکھی نہیں ہے۔ انیسویں صدی کے پہلے کا کوئی اردو شاعر شاید ایسا نہیں کہ اس کے کلام کا کچھ نہ کچھ حصہ ”خلاف تہذیب“ نہ کہا جاسکے۔ لیکن ”خلاف تہذیب“ بھی اضافی اصطلاح ہے۔ آخر دنیا میں ایسی فلمیں روزانہ بنتی ہیں جنہیں A یعنی Adult

سرٹیفکیٹ دیا جاتا ہے۔ یعنی وہ ”صرف بالغوں کے لیے“ ہوتی ہیں لیکن وہ بے کھٹکے تمام سنیما گھروں میں دکھائی اور دیکھی جاتی ہیں۔ بہت چھوٹا بچہ ہو تو خیر، لیکن عام حالات میں ٹکٹ گھر کا بابو ٹکٹ خریدنے والے سے بلوغت کا ثبوت تو نہیں مانگتا۔ اور پھر اب تو سی ڈی اور ڈی وی ڈی کا زمانہ ہے کہ جو فلم چاہیں گھر بیٹھے دیکھ لیں۔ لہذا ”خلاف تہذیب“ کا تصور بھی اضافی اور موضوعی (Subjective) ہے۔

خیر، ہم یہ مان کر چلتے ہیں کہ چرکین کا کلام ایسا نہیں ہے کہ اسے کھلے بندوں پڑھا پڑھایا جا سکے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ چرکین نے ایسا کلام لکھا کیوں؟ کیا ہم فحش گو شعرا (مثلاً استاد رفیع احمد خاں، ڈاکٹر اشرف عریاں، اور پہلے کے لوگوں میں ایک حد تک صاحبقران دہلوی اور ان سے بھی پہلے میر جعفر زلی) کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ جنسی لذت یا گدگدی پیدا کرنے سے انھیں دلچسپی تھی؟ ظاہر ہے کہ رفیع احمد خاں کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے۔ رفیع احمد خاں کو یقیناً دنیا اور معاملات دنیا سے دلچسپی تھی اور ان کے تصور حیات میں طنز (Irony) کو بہت عمل دخل تھا۔ صاحبقران کا سارا کلام فحش نہیں ہے اور انھوں نے فحش اور غیر فحش میں کوئی فرق نہیں کیا ہے۔ کبھی کبھی تو پوری غزل سیدھی سادی کہنے کے بعد مقطع میں وہ کوئی فحش بات ڈال دیتے ہیں۔ جعفر زلی اول تو طنز نگار ہیں، پھر بگڑے دل اور زمانہ و ابناے زمانہ پر برہم، سخت تلخ فکر و تلخ کام جوان ہیں، پھر اس کے بعد کہیں وہ کھرے فحش نگار ہیں۔ اور ان کے فحش کلام میں پھکڑ پن، فحش برائے لذت، یا ہولی کے فلک سیر کی پیدا کردہ افزوں خیالی (exuberance) کے ایلٹے، لہراتے ہوئے اظہار جیسے کئی رنگ ملتے ہیں۔ ڈاکٹر اشرف عریاں کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کے یہاں ”ادب برائے فحاشی“ کا انداز زیادہ حاوی ہے۔

لیکن یہ سب لوگ بہر حال فحش گو تھے، برازیات ان کا میدان نہ تھا۔ جعفر زلی سے زیادہ سخت فحش گو ہمارے یہاں شاید کوئی نہیں ہوا، لیکن انھیں برازیات سے برائے نام ہی شغف ہے۔ اور وہ برازیات کے عالم سے الفاظ اسی وقت لاتے ہیں جب ان سے معنی کا کوئی نادر پہلو پیدا ہوتا ہو۔ مثلاً وہ ایک ”چہرہ“ لکھتے ہیں جس میں صاحب چہرہ کا نام ”چھجا مل پرنا لہ سنگھ“ لکھ کر اسے ”ساکن سنڈاس پور“ لکھتے ہیں اور اس کی ”گوزدانی“ کو ”فراخ“ بتاتے ہیں۔ سودا اور میر کی ہجویات میں کہیں کہیں برائے نام برازیات ملتی ہیں۔ داستانِ امیر حمزہ میں البتہ برازیات سے احتراز نہیں ہے، لیکن وہاں تو دنیا کی تقریباً ہر شے موجود ہے۔ دوسری بات یہ کہ چرکین کو داستان سے شغف رہا ہو، اس کے بارے میں ہم صرف قیاس ہی کر سکتے ہیں۔ بہر حال، شعر کی حد

تک برازیات کی کوئی روایت ہمارے یہاں ایسی نہیں نظر آتی جس کو اپنے تہذیبی ورثے کا حصہ سمجھ کر چرکین نے اسے اختیار یا قبول کیا ہو۔ لاطینی اصطلاح میں چرکین بالکل sui generis (از خود پیدا شدہ) معلوم ہوتے ہیں۔ بظاہر ان کا کوئی پیشرو نہیں، پیروالبتہ بہت نکلے۔ تو پھر چرکین نے یہ رنگ کیوں اختیار کیا؟

یہ سوال بظاہر غیر ضروری معلوم ہوتا ہے، اور اس کا جواب شاید کبھی مل بھی نہ سکے، الا کہ ہم یہ کہیں کہ چرکین کا رجحان طبع برازیات کی طرف تھا۔ لیکن یہ جواب سراسر دوری (Circular) ہے، اس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ چرکین کے کلام کا مطالعہ کریں تو پہلی نظر میں وہ ہمیں خلاف تہذیب باتیں نظم کرنے والے ہزال معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا ٹھہر کر اور تنقیدی نظر کے ساتھ ان کا کلام پڑھا جائے تو دنیا کچھ مختلف دکھائی دیتی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ چرکین نے غزل کے مضامین یوں لکھے ہیں کہ مضمون آفرینی بھی حاصل ہوئی ہے اور غزل کے مقبول عام طرز کی پیروڈی بھی ہو گئی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ پیروڈی نگار بظاہر تو اصل عبارت یا متن کا مذاق اڑاتا ہے لیکن دراصل وہ اسے خراج تحسین و عقیدت پیش کرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ پیروڈی نگار کو اپنے ہدف کے طرز بیان، اس کی کمزوریوں اور مضبوطیوں، اس کی ذہنی ساخت، ان سب پر مکمل دسترس ہوتی ہے، یا ہونی چاہیے۔ ایسا نہ ہو تو پیروڈی کا لطف اور اس کی تنقیدی معنویت جاتی رہے گی۔ لہذا چرکین اگر کامیاب پیروڈی نگار ہیں (اور بیشک ایسا ہے) تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ چرکین کو اپنے زمانے کے مقبول طرز غزل گوئی، اور خود غزل گوئی کے نظری مباحث کا پورا احساس تھا۔ وہ غزل کے مزاج آشنا تھے، اسی باعث وہ اپنی غزل میں نہ صرف یہ کہ مروجہ مضامین کا نہایت کامیاب خاکہ اڑاتے ہیں، بلکہ نئے مضامین بھی ایجاد کرتے ہیں۔ بالکل شروع دیوان کی غزلوں سے یہ چند شعر دیکھیے:

پڑ گیا مہتر پسر کے چاند سے منہ کا جو عکس

چاہ مبرز بے تکلف چاہِ نخب ہو گیا

مختلف پیشوں کے لڑکوں کے بارے میں تعریفی، یا نیم مزاحیہ نیم تعریفی، یا طنزیہ شعر کہنا دراصل شہر آشوب کی روایت ہے۔ کلیم ہمدانی نے اسے عورتوں کی طرف منتقل کر کے بعض عمدہ غزلیں کہی ہیں:

ز حسن شستہ دھوبی چہ گویم

ازاں بے پردہ محبوبی چہ گویم

یہاں دھوبن کی رعایت سے ”شستہ“ کس قدر عمدہ ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ میر نے مختلف پیشوں سے متعلق لڑکوں کا ذکر کیا ہے، مثلاً:

افسانہ خواں کا لڑکا کیا کہیے دیدنی ہے

قصہ ہمارا اس کا یارو شنیدنی ہے

یہاں بھی ”افسانہ خواں“ کی مناسبت سے ”کیا کہیے“، اور پھر ”کیا کہیے“ کی مناسبت سے ”دیدنی ہے“ کی خوبی ظاہر ہے۔ اسی طرح، ”افسانہ خواں“ کی مناسبت سے ”قصہ ہمارا اس کا“ کی خوبی بھی ظاہر ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ چرکین بھی انھیں دونوں کی روایت کے شاعر ہیں۔ ان کے یہاں ”مہتر پسر“ اور ”چاہ مبرز“ کی مناسبت داد سے مستغنی ہے۔ اسی طرح، ”چاند سے منہ“ کی مناسبت سے ”چاہ نخبش“ بھی نہایت عمدہ ہے۔ لیکن چرکین نے ان مضمون آفرینوں کے ساتھ معنی کی بعض باریکیاں بھی رکھ دی ہیں۔ ملاحظہ ہو:

(۱) ”مہتر“ کے معنی ”حلال خور، بھنگی“ بھی ہیں اور ”سردار قوم“ بھی۔

(۲) اگر وہ سردار قوم کا بیٹا ہے تو اس کے چہرے کو ”چاند“ سا فرض کر سکتے ہیں۔ لیکن اگر وہ حلال خور کا بیٹا ہے تو چاند سا چہرہ رکھنے کے لیے ممکن ہے کہ اس کے نطفے میں کچھ ”شریف“ خون بھی شامل ہو۔

(۳) چاہ مبرز پر مہتر پسر کے چاند سے چہرے کا عکس پڑنے کے معنی یہ ہیں کہ متکلم یا تو ننگا اور اوندھا پڑا ہوا تھا اور مہتر پسر نے اس کے مبرز میں تھوک دیا،

(۴) یا پھر اس کے معنی یہ ہیں کہ مہتر پسر متکلم کے مبرز کی صفائی پر مامور تھا۔

(۵) دونوں صورتوں میں معمولہ ظرافت کے علاوہ خود پر ہنسنے یا اپنا ہی مذاق اڑانے کی کیفیت نمایاں ہے۔

لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ یہ شعر محض ”برازیات“ کا شعر نہیں، کچھ معنوی تہہ داری بھی ہے۔ ایک دو شعر اور دیکھیے:

گوہا چھی چھی پر مزاج یار پھر مانل ہوا

غیر سگ سیرت کی پھر صحبت میں وہ داخل ہوا

”گوہا چھی چھی“، جیسا کہ سب جانتے ہیں، تین لفظوں سے مرکب ہے: گو، ہا، چھی چھی۔ یعنی کسی شخص کا پاؤں یا نگاہ گو پر پڑی، اور اس نے، یاد دیکھنے والے نے معاً پکارا، ”گو، ہا! چھی، چھی!“ لہذا اس کلمے میں نجاست میں آلودگی اور نجاست سے آلودگی، شور غل، فجائیہ انداز گفتگو، یہ سب شامل ہیں۔ اس کلمے کے استعاراتی یا مستعمل معنی حسب ذیل ہیں:

غلاظت، نجاست، بک بک جھک جھک، بد تہذیبی، رسوائی، ذلت و خواری

معشوق کی سفلہ پروری یا خود معشوق کی سفلگی ہماری کلاسیکی غزل کے عام مضمون ہیں۔ اب ان مضامین اور مندرجہ بالا معنی کی روشنی میں شعر پر غور کریں:

- (۱) معشوق کا مزاج بار بار سفلگی کی طرف مائل ہوتا ہے۔
 - (۲) معشوق ایسے لوگوں کو نگاہ پسندیدگی سے دیکھتا ہے جو سفلہ مزاج ہوں۔
 - (۳) ایسے لوگوں کا (اور اس لیے خود معشوق کا) مزاج کتوں جیسا ہے، کہ وہ ہر وقت اور ہر چیز پر لڑتے اور شور مچاتے رہتے ہیں۔
 - (۴) اس میں معشوق کی ذلت اور رسوائی ہے، لیکن اسے پروا کب ہے؟
- ایک اور شعر دیکھیے:

جا نہ اہل آبرو کو دے کبھی گندہ مزاج
حوضِ پاخانہ میں کب تعمیرِ فوارہ ہوا
یہ شعر تمثیلی انداز کا ہے، یعنی ایک بات کہی یا ایک دعویٰ کیا، پھر اس کے ثبوت کے لیے کوئی عمومی بیان لائے جو مبنی بر حقیقت ہو، یا حقیقت قرار دے دیا گیا ہو۔ ناخ اور غالب نے اس طرح کے شعر بہت کہے ہیں کہ یہ سبک ہندی کا خاص رنگ ہے۔ ناخ:

رتبہ اعلیٰ میں ظالم ترک کر دیتے ہیں ظلم
پاؤں سے کاہش نہیں خارِ سرِ دیوار کو
پہلے مصرعے میں ایسا دعویٰ کیا جو ثابت ہی نہیں ہو سکتا۔ لیکن دوسرے مصرعے میں نہایت پیچیدہ (اور صحیح) دلیل لائے کہ ظالم کو کبھی نہ کبھی مظلوم کے ہاتھ پامال ہونا پرتا ہے۔ کانٹے ظالم ہیں، پاؤں میں چبھتے ہیں۔ لیکن جب ان کا رتبہ بڑھ جاتا ہے (یعنی وہ خارِ سرِ دیوار بنا دیے جاتے ہیں) تو وہ کسی کو چبھتے نہیں، لہذا کسی کا پاؤں انھیں پامال بھی نہیں کرتا۔ چرکین کا شعر بھی اسی طرح کے دعوے اور دلیل پر مبنی ہے۔ پہلے مصرعے میں ایسا دعویٰ کیا جس کی دلیل ممکن نہیں۔ لیکن دوسرے مصرعے میں عام زندگی سے دلیل لائے کہ بیت الخلا میں فوارہ نہیں بنایا جاتا۔

مشکل زمینوں میں چرکین نے ایسے نادر گل کھلائے ہیں کہ شاہ نصیر اور ناخ و آتش کی یاد آتی ہے:

جیسی کرتا ہے کوئی ویسی ہی پیش آتی ہے
کھائے جو آگ بگے گا وہی انگارے سرخ

بیقراری ہے تری اے دلِ ناشاد عبث
بے اثر گوز کے مانند ہے فریاد عبث

وصف لکھنا ہے تری کانچ کا اے سیم اندام
کیوں نہ ہو رنگِ محرر دمِ تحریر سفید
گو با جھی جھی کے جو مضمون تھے تحریر اس میں
یار نے موت کے دریا میں بہایا کاغذ
ساغری چرتی ہے ساقی جب یہاں آتی ہے شمع
تیرے رخ کے سامنے پروانہ بن جاتی ہے شمع
اس پری نے واہ نامِ حسن کیا روشن کیا
مقعدِ دیوانہ عریاں میں جلواتی ہے شمع

کسی کا قول ہے کہ برازیات نہایت اہم موضوع ہے، کیونکہ ہمارے سارے جسم کے نظام سے اس کا تعلق ہے۔ جو کچھ اندر جاتا ہے وہی کسی نہ کسی روپ میں باہر آتا ہے۔ یہ بات کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی، بلکہ ایک عام مشاہدے پر مبنی ہے۔ چرکین کو بول و براز اور اس کے متعلقات (بالخصوص گوز اور بوا سیر) سے جو دلچسپی ہے اور جس طرح انھوں نے ان مضامین کو اپنے شعر میں باندھا ہے وہ ایک اور حقیقت کی طرف ہماری توجہ منعطف کرتا ہے۔ یعنی معشوق ہو یا شیخ، کسی کو بھی ان معاملات سے مفر نہیں۔ چرکین کی برازیات معشوق کو بیت الخلا کی سطح پر لا کر ہمیں یقین دلاتی ہے کہ معشوق بھی ہم جیسا انسان ہے اور اس سے بھی وہی افعال سرزد ہوتے ہیں جو ہم عام، گندے، غیر نفیس، بد صورت انسانوں کے معمولہ افعال ہیں۔ ڈکنس (Charles Dickens) کی ہیروئنوں کے بارے میں والٹر ایلن (Walter Allen) نے دلچسپ بات کہی ہے کہ انھیں ہمیشہ قبض رہتا ہے۔ یعنی وہ اس طرح ہمارے سامنے پیش کی جاتی ہیں گویا کوئی انسانی فعل (خاص کر بیت الخلائی فعل) ان سے سرزد ہی نہ ہوتا ہو۔ بائرن کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ نوالہ منہ میں ڈالنے، چبانے اور حلق سے اتارنے کو اس قدر ”غیر نفیس“ فعل سمجھتا تھا کہ کسی عورت کو کچھ بھی کھاتے دیکھ نہ سکتا تھا۔ اسی طرح، ایک بار کسی انتہائی خوبصورت اور نازک اندام نو جوان لڑکی کو دیکھ کر کسی کے منہ سے بے ساختہ نکل گیا، ”کیا ان جیسیوں کے ساتھ بھی وہی کام کیا جاتا ہوگا؟“ لہذا چرکین کی ایک بڑائی یہ بھی ہے کہ انھوں نے معشوق کے رومانی، بلکہ فرضی پیکر کی جگہ ایک زندہ انسان رکھ دیا:

گو اچھالے گا سڑی ہو گا چنے گا تنکے
وہ پری گھر میں جو چرکین کے مہمان آئے

نظر پڑی تری اے یار جب سے موت کی بوند
ذلیل آنکھوں میں درِ خوش آب رہتا ہے
حاجت جو اس نگار کو استغیٰ کی ہوئی
آنکھوں کے ڈھیلے عاشق بدنام کے لیے
اس مہر کو گھر سے آتے دیکھا
گننے کے لیے جو تڑکے اٹھے

رونق افزا ہو جو پاخانے میں وہ رشکِ بہار
گل ہو لینڈی گو کی شبنم قطرہ پیشاب ہو
کانچ اس کی دیکھ کر چرکین نہ ہو کیوں باغِ باغ
خوش نما ہوتا ہے ایسا پھول کب کچنال کا

چرکین کے کلام میں نئے (یا ہمارے لیے نامانوس) لفظ بہت ہیں اور زیادہ تر فربہنگیں ان سے خالی ہیں۔ اردو لغت، تاریخی اصول پر (ترقی اردو بورڈ، کراچی) نے دیوانِ چرکین کو اپنے مآخذ میں شامل کیا ہے۔ یہ بہت اچھی بات ہے۔ لیکن اغلاط کتابت کے سبب سے چرکین کا کوئی مطبوعہ دیوان معتبر نہیں ہے۔ خود میرے پاس جو نسخہ اب تک تھا وہ بالکل بے ڈھنگا اور ناقص تھا۔ اسلم محمود نے ازراہ کرم مجھے ۱۲۷۳ء (۱۸۵۵/۱۸۵۶ء) کے مطبوعہ ایک نسخے کی فوٹو نقل عطا کی جو میرے نسخے سے بہت بہتر ہے۔ میں ان کا ممنون ہوں۔ لیکن اس نسخے میں بھی اغلاط کتابت بہت ہیں اور کئی نامانوس الفاظ کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہو گیا ہے کہ وہ واقعی نامانوس ہیں یا ان میں سہو کتابت ہے۔

ہمیں جناب شاطر گورکھپوری کا ممنون ہونا چاہیے کہ انھوں نے کئی مطبوعہ اور مخطوطہ نسخوں کی مدد سے دیوانِ چرکین کا یہ بہت اچھا نسخہ تیار کیا ہے۔ علاوہ بریں، ان کی یہ جرأتِ رندانہ بھی لائقِ داد ہے کہ انھوں نے ترتیب و تدوین نو کے لیے چرکین جیسے مشکل اور اکثر لوگوں کی نظر میں محض ہزال و اضحوکہ شاعر چرکین کا دیوان منتخب کیا۔ مجھے یقین ہے کہ دیوانِ چرکین کی یہ جدید اشاعت ثابت کر دے گی کہ چرکین نرے ہزال اور ہنسوز قسم کے فحش گو نہیں ہیں، بلکہ ان کے کلام میں شاعرانہ فنکاری، لسانی دروہست، استعارہ سازی، اور مضمون آفرینی کے بھی رنگ چوکھے ہیں۔ شاطر گورکھپوری نے دیوان پر ایک مبسوط دیباچہ بھی لکھا ہے جس میں چرکین کی زندگی، ان کے کلام کی مختلف اشاعتوں اور تذکروں میں ان کے ذکر جیسے اہم معاملات پر گفتگو ہے۔ مجھے امید ہے کہ دیوانِ چرکین کی یہ اشاعت نو، اور شاطر گورکھپوری کا دیباچہ، دونوں ہی ادب کے شائقین کے لیے نادر تحفہ ثابت ہوں

گے۔ جان صاحب نے دیوانِ چرکین کی تاریخ طبع لکھی تھی:

گلِ آدم نے ہر اک صفحے کو گلشن بنایا ہے
ہوا ہے شہد سے شیریں نئے آئین کا نسخہ
عجب تاریخ یہ گوہیل کہی ہے جان صاحب نے
سنا بی جان باجی کل چھپا چرکین کا نسخہ

۱۲۷۳

میر یا علی صاحب اگر آج ہوتے تو یقین ہے یہ شعر اضافہ کر دیتے:

ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں ہم یہ کہتے ہیں
کہ پھر چھپا میاں شاطر نے چرک آئین کا نسخہ

مقدمہ کلیات حفیظ جونپوری

حفیظ جونپوری (۱۸۶۵ء تا ۱۹۱۸ء) اپنے زمانے میں بے حد مشہور اور موقر شاعر تھے لیکن اب زیادہ تر لوگوں کو ان کا نام صرف ایک شعر کے باعث یاد ہے۔ اور وہ شعر بھی کچھ غلط مشہور ہو گیا ہے۔ صحیح شعر یوں ہے:

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے
ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے
حفیظ کی شہرت کا زوال کیوں ہوا، اس کے وجوہ بیان کرنے کا یہاں موقع نہیں۔ لیکن اس شعر کے بارے میں یہ بتانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ شعر عام طور پر اس طرح مشہور ہے:

ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے
بیٹھ جاتے ہیں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے

بے شک متن کا یہ روپ بھی بہت عمدہ ہے اور شعرا اب بھی ضرب المثل ہو جانے کے لائق ہے۔ لیکن حفیظ کا اصل شعر اس کے مندرجہ بالا محرف روپ سے بہت بہتر ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ اصل شعر میں ایک مسلسل صورت حال کی کیفیت بیان کی گئی ہے۔ یعنی شعر میں جو حالت بیان کی گئی ہے وہ متکلم پر اب بھی واقع ہو رہی ہے۔ متکلم واقعی غریب الوطن ہے اور اسی عالم غریب الوطنی سے ہمیں بتا رہا ہے کہ مجھ پر کیا گزر رہی ہے۔ متکلم کسی اجنبی دیار میں ہے جہاں اسے یہ بھی نہیں معلوم کہ میری منزل کہاں اور کس طرف ہے۔ اپنا گھر تو دور رہا، کسی عزیز، آشنا، دوست کا گھر بھی وہ نہیں جانتا کہ کہاں ہے اور وہاں کس طرح پہنچوں۔ متکلم بے مدعا پھر رہا ہے اور جہاں کہیں بھی وہ کوئی سایہ دار جگہ دیکھتا ہے، وہی جگہ اسے جاے عافیت لگتی ہے اور وہ اسی جگہ بیٹھ جاتا ہے۔ یہ عمل بار بار ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ شعر میں غریب الوطنی کے بارے میں کوئی کلیہ نہیں بیان کیا ہے (اگرچہ ہم کلیہ

بھی برآمد کر سکتے ہیں)۔ شعر میں زیادہ اہمیت غریب الوطنی کی نہیں، بلکہ اس تنہائی اور بیچاریگی کی، اور اس عالم تنہائی و بیچاریگی کی پیدا کردہ بے گھری کی ہے جو غریب الوطنی کا نتیجہ ہے۔ شعر کے مشہور روپ میں ایک کلیہ بیان کیا گیا ہے کہ غریب الوطنی بڑی رنج و دہ اور ناگوارا شے ہے۔ اس کا ثبوت دوسرے مصرعے میں یوں دیا ہے کہ غریب الوطن لوگ بے گھری اور مسافرت کی پریشانی سے گھبرا کر پیڑیا دیوار کی گھنی چھاؤں ہی کو قبول کر لیتے ہیں۔ محرف صورت میں شعر میں کسی ایسی صورت حال کا ذکر نہیں جو مسلسل واقع ہو رہی ہو اور متکلم وہیں سے اسے بیان کر رہا ہو۔ یہ شعر محض ایک کلیہ بیان کرتا ہے جب کہ اصل شعر میں ایک حرکت پذیر صورت حال بھی ہے اور اس سے کلیہ بھی مستنبط ہو سکتا ہے۔

حفیظ کے کلام کی یہ خاص بات ہے کہ ان کے اکثر شعر ہر طرح مکمل ہونے کے ساتھ ساتھ کسی صورت حال کو بیان کرتے ہیں۔ ان کا مندرجہ ذیل شعر کم و بیش گنما رہ گیا اور اس سے مشابہ مضمون پر قائم فراق صاحب کا ایک شعر بہت مشہور ہوا، اور بجا طور پر مشہور ہوا۔ پہلے فراق صاحب کا شعر ملاحظہ ہو:

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

اب حفیظ کا شعر دیکھیے:

صبح شب وصال ہے آئینہ ہاتھ میں
شرما کے کہہ رہے ہیں کہ چہرہ اتر گیا

حفیظ جو پوری کے شعر میں جنسیاتی اور نفسیاتی اشارے لذیذ ہیں، معاملہ بندی اور محاکات اس پر مستزاد۔ فراق صاحب کے شعر میں فضول الفاظ بہت ہیں لیکن ”جمال کی دوشیزگی“ کا فقرہ بیسیوں غزلوں پر بھاری ہے۔ پھر بھی، مضمون کے جنسیاتی اور حسیاتی پہلوؤں کا حق حفیظ جو پوری کے یہاں بہت بہتر طور پر ادا ہوا ہے۔

عام طور پر خیال نہ آئے گا، لیکن حفیظ کی یہ غزل میر کی زمین میں ہے۔ بلکہ اس زمین میں میر کی دو غزلیں ہیں، ایک بحر دل میں اور ایک بحر مضارع میں، یعنی جس بحر میں حفیظ کی بھی غزل ہے۔ اس بحر کی غزل میں میر کا مطلع ہے (دیوان چہارم):

ہم مست عشق جس کے تھے وہ روٹھ کر گیا
دیکھ اس کو بے دماغ نشہ سب اتر گیا

میر کے معیار کو دیکھتے ہوئے یہ شعر کوئی غیر معمولی شعر نہیں، لیکن ”مست عشق“ اور ”بے دماغ“ کے

ساتھ ”نشہ سب اتر گیا“ بہت خوب ہیں (”تردماغ“ ہونا نشے کی ایک کیفیت ہے)۔ شعر میں برجستگی اور خفیف سی ظرافت کا لطف ہے۔ حفیظ جو پوری نے ”نشہ اتر گیا“ اس غزل میں یوں باندھا ہے:

جاتا رہا شباب تو کچھ سوچنے لگی
آنکھیں کھلیں شراب کا نشہ اتر گیا

حفیظ کے شعر میں ”شراب کا نشہ“ کی جگہ صرف ”نشہ“ کافی تھا، لیکن وزن پورا کرنے کی خاطر ”شراب کا نشہ“ کہنا پڑا۔ اس خفیف سی زیادتی الفاظ کے باوجود شعر میں کئی لطف ہیں: ”شباب“ اور ”شراب“ کا تقابل؛ ”سوچنے لگی“ کی مناسبت سے ”آنکھیں کھلیں“ بھی بہت مناسب ہیں۔ حفیظ جو پوری نے اکثر بڑے شعرا کی غزلوں پر غزلیں کہی ہیں اور زیادہ تر اچھی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً غالب کی مشہور زمین میں ان کی غزل کے کچھ شعر حسب ذیل ہیں:

امید وصل ہے تعویذ حفظ جاں کے لیے
سپر یہ خوب ملی عمر جاوداں کے لیے

اس قافیہ کو غالب نے یوں باندھا ہے:

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

ظاہر ہے کہ اس قافیہ میں غالب کی علو خیالی، لہجہ کی شان، اور زندگی کرنے کے حوصلے کا جواب حفیظ سے نہیں ہو سکا ہے، لیکن یہ بات شاعر کے مزاج، اور اس سے زیادہ اس کی ذہنی سطح کی ہے۔ غالب جیسی بلند ذہنی سطح اور عقلیت کوش مضمون آفرینی تو شاید کسی کو نصیب نہ تھی، لیکن اس تحدید کو دھیان میں رکھیں تو حفیظ کا مطلع بہت کامیاب ٹھہرتا ہے اور اس قافیہ میں غالب کا شعر اگر یاد نہ ہو تو ہم حفیظ جو پوری کے شعر پر پہروں سردھن سکتے ہیں۔ اب حفیظ کا ایک اور شعر ملاحظہ ہو:

سحر کو شمع بھی پہنچے گی اپنی منزل پر
ہمیں ہیں رونے کو یاران رفتگاں کے لیے

یہاں متکلم اپنی موت کے بجائے اپنے زندہ رہنے کا خیال کر رہا ہے۔ یہ ایک عام تجربہ ہے کہ کسی پیارے کی موت پر ہم کہتے ہیں کہ آپ تو چلے گئے اور رونے کے لیے ہمیں چھوڑ گئے۔ یعنی اس عزیز کی موت کے بعد جتنی بھی زندگی باقی ہے، چاہے وہ تھوڑی سی بھی ہو، بھاری اور نامختم لگتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ باقی ساری عمر ہمیں روتے ہی گزرے گی۔ تجربہ عام ہے، لیکن حفیظ نے اسے شعر کا مضمون جس خوبی سے بنایا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔

محولہ بالا غزل کے فوراً بعد حفیظ جو نیپوری نے غالب کی ایک اور لا جواب غزل کا جواب لکھا ہے۔ بیس شعر کی اس غزل میں حفیظ نے مضمون آفرینی کے علاوہ کچھ غالب کے سے انداز بھی کامیابی سے اختیار کیے ہیں:

جو نہ نکلے کبھی دل سے وہ تمنا اچھی
جو نہ آئے کبھی لب پر وہ سوال اچھا ہے
ہوں گداے در میخانہ تکلف سے بری
ٹوٹا پھوٹا یہ مرا جام سفال اچھا ہے

اب تک کی گفتگو حفیظ جو نیپوری کے دیوان اول غمگسار مطبوعہ ۱۳۲۱ ہجری مطابق ۱۹۰۳ء / ۱۹۰۴ء کے حوالے سے تھی۔ دوسرے دیوان خمخانہ دل مطبوعہ ۱۳۳۰ ہجری مطابق ۱۹۱۲ء میں استادان گذشتہ کی غزل پر غزل کہنے کا رجحان حسب سابق ہے، لیکن لہجے میں شوخی زیادہ آگئی ہے، اور اس شوخی کو حفیظ کا خاص انداز کہہ سکتے ہیں۔ مجنوں صاحب نے لکھا ہے کہ ریاض خیر آبادی کی خمریات سے بڑھ کر شراب کے مضامین حفیظ کے یہاں ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ حفیظ اگرچہ امیر کے شاگرد تھے لیکن ان کا رنگ داغ سے ملتا جلتا ہے۔ یعنی ان کے کلام میں وہی برجستگی، بے ساختگی اور شوخی اور محاورے کی وہی صفائی ہے جو داغ کے یہاں نظر آتی ہے۔ لیکن حفیظ کی انفرادیت نہ اس بات میں ہے کہ ان کے یہاں خمریات کثرت سے ہیں اور خوب ہیں، اور نہ اس بات میں ہے کہ ان کے کلام میں داغ کی سی برجستگی اور صفائی ہے۔ بلکہ سچ پوچھیے تو حفیظ کی خمریات میں ریاض کی خمریات جیسا تنوع اور وسعت نہیں ہے۔ حفیظ کی زبان ہر جگہ اتنی محتاط اور نک سک سے درست نہیں ہے جتنی داغ کی زبان ہے۔ ان کے عاشقانہ مضامین میں داغ جیسی جدت بھی نہیں، اور حفیظ بہر حال، داغ کے ساتھ اپنے استاد امیر مینائی کے بھی قائل تھے۔ دیوان دوم ہی میں ان کا شعر ہے:

حفیظ اچھے جہاں تک ہیں امیر و داغ کے پیرو
کہیں ہوں لکھنؤ والے ہیں وہ یہ دلی والے ہیں

امیر مینائی کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے خود اپنی بھی تعلی کے انداز حسب ذیل شعر میں خوب ہیں:

میں نے حفیظ دیکھی آنکھیں امیر کی ہیں
شاعر مری نظر میں جتے ہیں ایسے ویسے

ایسا کہنا ان کا حق بھی تھا۔ میرے خیال میں حفیظ جو نیپوری کی بہت بڑی خوبی، اور شاید سب سے بڑی خوبی ان کی شوخ، ظریفانہ طنزیات میں ہے جس کا اظہار غزل کی زبان کا پورا لحاظ رکھتے ہوئے ان

کے دیوان دوم میں نظر آتا ہے۔ یہ چند اشعار بے تلاش نقل کرتا ہوں:

دنیا کے عیب جس میں چھپیں اے جناب شیخ
لائیں کہاں سے آپ سی ریش دراز ہم
مسجد تمام اہل ریا سے ہے بھر گئی
اب بتکدے میں جا کے پڑھیں گے نماز ہم

اب شیخ دھن میں بادۂ کوثر کی مست ہے
جاتی ہے دل سے حرص مئے انگلیں کہاں

مے کہاں سے ہو میسر در میخانہ ہے بند
اب کئی روز سے قاضی کا لبو پیتے ہیں
میری چھوٹی ہوئی لٹ جاتی ہے مے خانے میں
اتنی رغبت سے کہاں آب وضو پیتے ہیں

بغیر وجہ حسینوں سے اجتناب نہیں
گرہ میں شیخ کے اب دولتِ شباب نہیں

الہی کیا محافظ اب نہیں تو دین و ایماں کا
بتوں کی کلمہ گو ساری خدائی ہوتی جاتی ہے

بنیں یہ بت خدا لیکن خدائی کر نہیں آتی
کہیں گے بس خدا لگتی کہ ایماں ہم بھی رکھتے ہیں

ان آخری دو شعروں پر تو آج کا امریکہ اور اسرائیل بھی یاد آ جاتے ہیں۔ طنز کی خوبی اس وقت سوا
ہوتی ہے جب اس کی معنویت ہر زمانے میں کچھ نہ کچھ پیدا ہوتی رہے۔

دیوان اول کے خمریہ شعروں میں شوخی اور سرمستی عمدہ ہے لیکن طنزیہ ابعاد نہیں ہیں۔ دیوان
اول کے چند شعر دیکھیے:

سنبھل سکے گی نہ گٹھڑی گنہ کی محشر میں
کہ میرے ہاتھ میں بوتل شراب کی ہوگی

جھلک ہے دختِ رز کی یا ہے برق طور کا جلوہ
صدائے لن ترانی ہے کہ ہے آواز قتل کی

حفیظ جو پوری کی دوسری بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ غزل میں بھی بیانیہ اور مسلسل اشعار نظم کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے ہیں۔ تسلسل میں عام طور غزل کا زور کم ہو جاتا ہے کیونکہ ایسی صنف میں جس کی مرکزی خوبی ہی یہ ہو کہ اس کے شعر الگ الگ ہوتے ہیں، تسلسل کلام کے ساتھ زور کلام قائم کرنا بہت مشکل ہے۔ حفیظ کے کلام سے اس کی دو مثالیں پیش کرتا ہوں۔ زمانے میں اہل ہنر اور اہل علم کی قدر نہیں ہوتی، بلکہ زمانہ بے علموں اور بے ہنروں ہی کی قدر کرتا ہے اور ذی علم اور ذی کمال لوگوں کو ذلیل کرتا ہے۔ یہ مضمون اکثر برتا گیا ہے اور شاید مسعود سعد سلمان کا ایجاد کردہ ہے۔ مسعود کا شعر ہے:

آخر ایں روزگار ناقص دوست
لکدے زد کمال را محکم

سترھویں صدی کے فارسی شعرا نے اس میں بڑے عمدہ پہلو پیدا کیے ہیں۔ ہمارے یہاں غالب نے لاجواب ندرت اور ڈرامائی تجاہلِ عارفانہ انداز اختیار کر کے بالکل نئی بات نکالی:

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب دشمنِ آسمان اپنا
غالب کے برخلاف ذوق نے صرف قسمت کی ستم ظریفی کا مضمون پیدا کیا ہے:

قسمت ہی سے لاچار ہوں اے ذوق و گرنہ
سب فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا

اب اس موقع پر حفیظ جو پوری کا قطعہ ملاحظہ کریں:

بندش کا لطف خوبی مضمون کو دیکھیے
ہر بیت کہہ رہی ہے کہ نازک خیال ہو
لب چاٹتے عدو بھی ہیں ہنگامِ گفتگو
سحرالبیاں ہو طوطی شیریں مقال ہو

اگلے ہیں لعل منہ سے کہے شعر تر نہیں
 کھولے کوئی دہن تو زباں اس کی لال ہو
 تقریر میں بیان کی اللہ رے شستگی
 حل ہو جو امر سخت اہم ہو محال ہو
 یہ سب سہی حفیظ مگر بخت بد کے ہاتھ
 میری طرح نہ مٹ کے کوئی پائمال ہو

غور کیجیے کہ مجموعی طور پر کلام کا زور اس قدر ہے کہ انفرادی طور پر مصرعوں اور شعروں کی باریکی نظر انداز ہو جانے کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اصل مضمون میں کچھ نہیں، صرف بخت بد کی شکایت اور اپنی پامالی کا رنج ہے، لیکن ہر شعر میں صنائی بھی لائق داد ہے۔ پہلے شعر میں ردیف کا صرف بہت خوب ہے کیونکہ ”ہو“ یہاں ”تم ہو“ کے معنی میں ہے اور ”نازک خیال“ سے لے کر ”محال ہو“ تک کا مضمون ”ہر بیت“ کا قول ہے، یعنی ہر بیت زبان حال سے یہ باتیں کہہ رہی ہے۔ آخری شعر مقولہ شاعر ہے اور نہایت خوبی سے مکالمے کا رنگ قائم کرتا ہے۔ تمام اشعار کی انفرادی خوبیاں بیان کرنے میں وقت لگے گا لیکن میرا خیال ہے کلاسیکی شعر کے مزاج شناس کے لیے ان خوبیوں کو پہچاننا مشکل نہ ہوگا۔ پھر بھی یہ عرض کیے بغیر نہیں رہا جاتا کہ آخری تین شعروں میں ”لعل“، ”لال“، ”حل“ اور ”محال“، ”ہاتھ“ اور ”پائمال“ جیسی رعایتیں اور مناسبتیں ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔

”کہنے کی باتیں ہیں“ کو ردیف بنا کر حفیظ جو پوری نے کئی غزلیں کہی ہیں اور ہر غزل میں ردیف کو بہت خوبی سے نبھایا ہے۔ اس وقت جس غزل کا تذکرہ مقصود ہے اس میں اکیس شعر کا ایک قطعہ ہے جس پر عنوان بھی دے دیا ہے ”کہنے کی باتیں ہیں“۔ ان میں سے کچھ شعروں میں حالاتِ حاضرہ کی روشنی میں اہل وطن اور خاص کر مسلمانوں کو نصیحتیں ہیں اور کچھ شعروں میں شعر و شاعری اور معاصر شاعرانہ منظر نامے پر اجمالی اور بہت پر لطف تبصرے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

کوئی کہتا ہے ہم موجد ہیں اس مضمون و بندش کے
 کوئی کہتا ہے اب باتیں نئی کہنے کی باتیں ہیں
 کوئی کہتا ہے دیکھو نیچرل ہے شاعری اپنی
 سخن میں اس سے بڑھ کر سادگی کہنے کی باتیں ہیں
 کوئی کہتا ہے بن کر ایشیائی نظم کا دشمن
 نہ پھیلے اب مذاق مغربی کہنے کی باتیں ہیں

ادھر پنجاب والے دھجیاں کیا کیا اڑاتے ہیں
زباں کا ان سے بڑھ کر مدعی کہنے کی باتیں ہیں
اسی کا کر رہے ہیں چند پٹنے والے بھی غوغا
رہیں ہو کر مقلد پوربی کہنے کی باتیں ہیں
ادھر یہ لکھنؤ والوں کا دعویٰ حق بجانب ہے
فقط مالک زباں کے دہلوی کہنے کی باتیں ہیں
متانت میں فصاحت میں لطافت میں بلاغت میں
بڑھے کوئی گھٹیں ہم لکھنوی کہنے کی باتیں ہیں

ہر شعر کی شگفتگی، بات میں تسلسل، ردیف کا نہایت چابک دستی سے نبھاؤ، یہ صفات حفیظ کے سوا ان کے کسی معاصر کی غزلوں میں یکجا نہیں ملتیں۔ اور یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ان اشعار میں حفیظ جو نیپوری اپنے زمانے کے ادبی مسائل اور مباحث سے پوری طرح آشنا اور ان کے مبصر نظر آتے ہیں۔ دیوان اول میں بھی غزلوں کے اندر کچھ طویل قطعات ہیں اور بہت خوب ہیں، لیکن ان میں زیر نظر اشعار کی طرح کسی اہم مضمون کو نہیں نظم کیا گیا ہے۔

اپنے زمانے کے مزاج کے برخلاف حفیظ جو نیپوری نے مشکل زمینوں میں کثرت سے شعر کہے ہیں۔ اگرچہ ایک بار انھوں نے یہ بھی لکھا کہ اب مجھے اس انداز سخن سے نفرت ہے، لیکن ان کے دیوان دوم میں بھی ایسی غزلیں نظر آتی ہیں جن میں استاد کا پورا انداز ہے اور جن کی مشکل زمینوں میں بہت رواں اور شگفتہ شعروں کی کمی نہیں ہے۔ ”شراب میں پاؤں/ شہاب میں پاؤں“ میں تو ایک ایسا شعر کہا ہے کہ اس کا جواب شاید کسی سے بھی ممکن نہ ہوگا:

رواروی میں کچھ ایسی بہار ہستی ہے
شمیم گل کا بھی جمتا نہیں گلاب میں پاؤں

اسی طرح، ”سکندر آئینہ/ اٹھ کر آئینہ“ کی زمین میں ایک شعر غالب سے مضمون مستعار لے کر کہا ہے لیکن اس خوبی اور وسعت سے، کہ مضمون کو گویا اپنا لیا ہے:

ذرے ذرے پر گماں گذرا دلِ گم گشتہ کا
دشتِ وحشت نے دکھایا ہر قدم پر آئینہ

دیوان اول میں بھی ”آئینہ“ ردیف میں اچھے شعر نکالے ہیں، مقطع خصوصاً بہت عمدہ ہے:

دیکھیے قسمت مزے سے اپنے گھر بیٹھے حفیظ
لوٹتا ہے اس کے نظارے کی دولت آئینہ
مشکل زمینوں کے علاوہ لمبی ردیفوں میں بھی حفیظ نے اپنی قادر الکلامی کا لطف دکھایا ہے:
جوانی کی ہے آمد حسن کی ہر دم ترقی ہے
تری صورت ترا نقشہ ابھی کچھ ہے ابھی کچھ ہے

ہونٹ پر جان ہے کیا مشکل ہے
مشکل آسان ہے کیا مشکل ہے
بے بلائے کہیں جانے کے نہیں
آ پڑی آن ہے کیا مشکل ہے
حسن پر خلق مٹی جاتی ہے
جو ہے قربان ہے کیا مشکل ہے

سنّتے ہیں پیدا ہوا ہے غیر سے اب ارتباط
ہم تمہیں سے پوچھتے ہیں یہ خبر سچ ہے کہ جھوٹ

سیر اس گلشن ہستی کی بھی ہے قابل دید
باندھ لیتا ہے یہاں اپنی ہوا ایک نہ ایک

حفیظ جونپوری نے کچھ قصیدے، سلام، منقبتیں، مثنویاں اور سہرے وغیرہ بھی کہے ہیں۔ ان میں بھی شگفتگی کچھ کم نہیں، لیکن غزل کے سوا ان کا دوسرا اصل میدان رباعی تھی۔ اس صنف میں ان کا زور کلام اور بے تکلف لہجہ پوری طرح نمایاں ہے۔ افسوس کہ انھوں نے رباعی کو صرف کبھی کبھی منہ کا مزہ ہی بدلنے کے لیے اختیار کیا۔

مجموعی حیثیت سے کلیاتِ حفیظ جونپوری میں ہماری ملاقات ایک بہت طبع، باخبر، چونچال، بے حد خوشگو شاعر سے ہوتی ہے۔ ان کا کلام اپنے نامور ترین اور کچھ بزرگ معاصروں مثلاً اکبر الہ آبادی (۱۸۳۶ء تا ۱۹۲۱ء)، شاد عظیم آبادی (۱۸۴۶ء تا ۱۹۲۷ء) اور ریاض خیر آبادی (۱۸۵۳ء تا ۱۹۳۳ء) کے درمیان کسی بھی طرح دبنا ہوا نہیں نظر آتا۔ امید ہے کہ ہمارے زمانے

میں حفیظ کا نام اور کام زیر نظر کلیات کی بدولت گوشہٴ خمبول سے نکل سکے گا۔ خوشی کی بات ہے کہ یہ کلیات قومی کونسل برائے فروغ اردو کے زیر اہتمام شائع ہو رہا ہے۔ جناب طفیل انصاری جو نیپوری جنھوں نے اس ڈوبی ہوئی اسامی کو باہر نکالا اور پار لگایا، ہمارے شکریے کے مستحق ہیں۔

پطرس بخاری کے مضامین

پطرس بخاری (۱۸۹۸ء تا ۱۹۵۸ء) کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ ان کے مزاج پر انگریزی کا بہت اثر ہے، لیکن خوشگوار اثر ہے۔ یہ بات صحیح ہے لیکن یہ پوری بات نہیں ہے۔ بے شک، پطرس انگریزی کے پروفیسر تھے، اور وہ بھی اس زمانے میں جب معمولی بی اے پاس شخص بھی بامحاورہ انگریزی بے تکلف لکھتا اور بولتا تھا۔ اور پطرس کے بارے میں سب کہتے ہیں کہ ان کو انگریزی زبان اور ادب پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی اور وہ اپنے علم کو اپنے طالب علموں تک منتقل بھی کر سکتے تھے، یعنی وہ بہت اچھے استاد بھی تھے۔ یہ سب باتیں درست ہیں، لیکن ان سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ انھوں نے اپنے مزاج کا اسلوب انگریزی سے حاصل کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ پطرس بخاری کی نثر اور مزاج، دونوں کا مزاج ہماری روایت کے اس رنگ کا ایک اظہار ہے جسے نظم میں اکبر الہ آبادی اور اقبال نے چکایا اور روشن کیا تھا اور جسے نثر میں خواجہ حسن نظامی (۱۸۷۸ء تا ۱۹۵۵ء) اور مرزا فرحت اللہ بیگ (۱۸۸۳ء تا ۱۹۴۷ء) نے پروان چڑھایا تھا۔ پطرس بخاری کے علاوہ اس طرز کے لکھنے والوں میں رشید احمد صدیقی (۱۸۹۶ء تا ۱۹۷۷ء) اور ملا رموزی (۱۸۹۶ء تا ۱۹۵۲ء) کے بھی نام ہیں۔ آج اس طرز کے نمایاں ترین لکھنے والے مشتاق احمد یوسفی (پیدائش ۱۹۲۳ء) ہیں جنھوں نے اس کے مختلف پہلوؤں کو اتنی ترقی دی ہے کہ وہ ایک اپنے ہی رنگ کے موجد بن گئے ہیں۔ یہ بات بھی خیال میں رکھنے کی ہے کہ رشید احمد صدیقی اور ملا رموزی کی پیدائش ایک ہی سال میں ہوئی (۱۸۹۶ء)، اور پطرس بخاری ان کے صرف دو سال بعد پیدا ہوئے (۱۸۹۸ء)۔ لہذا یہ تینوں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوئے ہوں، یہ کوئی اچنبھے کی بات نہیں ہے۔

طنز و مزاح کے جس رنگ کی نمائندگی متذکرہ بالا ادیبوں کے یہاں نظر آتی ہے، اس میں ”ادبیت“ کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ ”ادبیت“ سے مراد یہ نہیں کہ دوسرے طنز و مزاح نگاروں کی

تحریریں ”ادب“ نہیں ہیں۔ ”ادبیت“ سے میری مراد یہ ہے کہ ان سب کے یہاں ادبی حوالے کثرت سے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ عمومی طور پر اردو ادب سے واقفیت کے بغیر ان لوگوں کی تحریر سے پوری لطف اندوزی ممکن نہیں ہے۔ تیسری بات یہ کہ یہ لوگ زبان کے مضمر امکانات، یعنی ایہام، رعایت لفظی، جس کا ایک روپ ”ضلع“ یا ”ضلع جگت“ بھی ہے، اور لفظی مناسبتوں کو خوب استعمال کرتے ہیں اور ان کی تحریر سے لطف اندوزی کے لیے یہ بہت ضروری ہے کہ زبان اردو سے ہماری واقفیت بہت اچھی ہو اور ہم میں یہ صلاحیت ہو کہ زبان کی باریکیوں کو بھی سمجھ سکیں۔

ایسا نہیں کہ ان لوگوں کے یہاں طنز نہیں ہے۔ طنز بھی ہے، لیکن یہ لوگ مزاح براے مزاح کا فن بھی جانتے ہیں اور انھیں کوئی شگفتہ، دلچسپ فقرہ یا بات سوجھ جائے تو وہ اسے ضرور لکھ ڈالتے ہیں۔ یہ بات غور کرنے کی ہے کہ طنز میں بھی وہی شخص کامیاب ہوتا ہے جو ذرا سی بات میں بھی شگفتگی کا پہلو ڈھونڈ لیتا ہے۔ اکبر الہ آبادی کے چند شعر ان تمام باتوں کی مثال کے لیے کافی ہوں گے:

ابھی اس راہ سے انجن گیا ہے
کہے دیتی ہے تاریکی ہوا کی

نئی نئی ایجادیں فائدہ مند ہیں، لیکن ان سے نقصان بھی ہوتے ہیں۔ پرانے زمانے میں ریل کے انجن کوئلے سے چلتے تھے اور بہت دھواں چھوڑتے تھے۔ شاید ہی کوئی ہندوستانی ایسا رہا ہو جس نے ریل کے نقصانات میں یہ بھی دیکھ لیا ہو کہ اس سے ماحول میں آلودگی پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات تو شعر کا ایک پہلو ہے۔ اب دوسرا پہلو اس شعر میں دیکھیے:

ابھی اس راہ سے کوئی گیا ہے
کہے دیتی ہے شوخی نقش پا کی

یہ بہت مشہور شعر ہے جو عام طور پر مومن سے منسوب کیا جاتا ہے لیکن عرش گیاوی نے لکھا ہے کہ دراصل مصرع ثانی مومن کے شاگرد میر حسین تسکین کا ہے۔ تسکین سے مصرع اولیٰ نہیں بن رہا تھا تو وہ استاد کے پاس آئے۔ مومن نے فوراً مصرع لگا کر شعر پورا کیا۔ اس انتہائی مشہور عاشقانہ شعر کو بدل کر طنزیہ بنا دینا اور وہ بھی جدید مضمون کا حامل کر دینا، یہ طنزیہ مزاحیہ شاعری کی معراج ہے۔ اسی طرح، اکبر کا یہ شعر دیکھیے:

یا الہی یہ کیسے بندر ہیں
ارتقا پر بھی آدمی نہ ہوئے

سب جانتے ہیں کہ ڈارون کے نظریے کے اعتبار سے انسان کئی ارتقائی منزلیں طے کر کے انسانیت

کے درجے پر پہنچا ہے۔ ان منزلوں میں ایک منزل Primates کی بھی تھی، یعنی بندروں کی قسم کے جانور۔ اکبر نے اس خیال کا فائدہ اٹھا کر انگریزوں پر طنز کیا ہے اور اس کی بنیاد محاورے پر رکھی ہے: آدمی بننا/ آدمی ہونا۔ اس کے معنی ہیں ”مہذب، شائستہ کردار و اطوار اختیار کرنا۔“ اکبر سے اس محاورے کو لغوی اور محاوراتی دونوں معنی میں استعمال کیا اور مصرع اولیٰ میں بظاہر معصومیت لیکن دراصل چالاکي بھرا استفہامی اور استعجابی لہجہ اختیار کیا۔

اکبر کا سارا کلام ایسا نہیں ہے، لیکن خاصا حصہ ان کے کلام کا اسی طرز کا ہے۔ اور اسی طرز کو ذرا آگے لے جائیں تو پطرس اپنے مضمون ”لاہور کا جغرافیہ“ میں کہتے ہیں:

مختصر مگر جامع الفاظ میں بزرگ یوں بیان کرتے ہیں کہ لاہور لاہور ہی ہے۔ اگر اس پتے پر آپ کو لاہور نہیں مل سکتا تو آپ کی تعلیم ناقص اور آپ کی ذہانت فاتر ہے۔

یہ جملہ دراصل پنجابی کی ایک مشہور کہاوت پر مبنی ہے کہ جس نے لاہور نہیں دیکھا وہ پیدا ہی نہیں ہوا۔ پطرس نے اس کہاوت کی مزاحیہ تشریح بھی کی ہے اور اس پر طنز بھی کیا ہے۔ لاہور والوں پر بھی طنز ہے کہ وہ سمجھتے ہیں، ہر شخص کو معلوم ہی ہونا چاہیے کہ لاہور کیا ہے اور کہاں ہے۔ پطرس سے ایک ہزار برس پہلے مشہور شاعر مسعود سعد سلمان لاہوری (۱۰۴۶ء تا ۱۱۲۱ء) نے لاہور کی تعریف میں بہت سے شعر کہے تھے۔ اس کے زمانے میں لاہور کا نام ”لہاوور“ بھی تھا۔ مسعود نے اسے عربی فقرے ”لہانور“ سے بدل دیا جس کے معنی ہیں ”اس کے لیے روشنی ہے“۔ پطرس کو بھی لاہور سے بہت محبت ہے، لیکن وہ اس کا اظہار لاہور اور لاہور والوں کی ہنسی اڑا کر کرتے ہیں۔ یہ انداز ایک حد تک انگریزی مذاق سے متاثر کہا جاسکتا ہے، لیکن شہروں کی تعریف میں ہمارے یہاں بھی بہت سے بڑے بڑے شاعروں نے نثر و نظم لکھی ہے۔ یہ رسم ہندوستانی ہے، انگلستانی نہیں۔

پطرس آگے لکھتے ہیں:

لاہور پنجاب میں واقع ہے۔ لیکن پنجاب اب پنج آب نہیں رہا۔ اس پانچ دریاؤں کی سرزمین میں اب صرف ساڑھے چار دریا بہتے ہیں اور جو نصف دریا ہے، وہ تو اب بنے کے قابل بھی نہیں رہا۔ اصطلاح میں اسے راوی ضعیف کہتے ہیں۔ ملنے کا پتہ یہ ہے کہ شہر کے قریب دو پل بنے ہیں۔ ان کے نیچے ریت میں یہ دریا لینا رہتا ہے۔ بنے کا شغل عرصے سے بند ہے۔

طنز، اور تھوڑے سے مزاح کے رنگ میں پطرس اس بات پر تشویش کا اظہار کر رہے ہیں کہ نہریں نکالے جانے اور عام آلودگی کے باعث دریاے راوی کا پانی اب بہت کم ہو گیا ہے اور جہاں پانی

ہونا چاہیے وہاں اب صرف ریت ہے۔ صنعتی ترقی کے نقصانوں میں ماحولیاتی آلودگی اور پانی کی خرابی اور کمی بھی ہے۔ یہ احساس ہمیں اکبر الہ آبادی کے یہاں ملتا ہے اور ہم اسے پطرس کے یہاں بھی دیکھتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ اکبر کا لہجہ بہت تیز اور اندرونی غم سے بھرا ہوا ہے۔ اکبر کے برخلاف پطرس ہنس بول کر اپنی بات کہتے ہیں اور بہت خوب کہتے ہیں۔ غم تو پطرس کو بھی ہے، لیکن وہ اسے دل میں دبا لیتے ہیں، اوپر نہیں آنے دیتے۔ اسے بھی شاید ایک حد تک انگریزی اثر کہہ سکتے ہیں۔ اور آگے دیکھیے۔ اکبر نے ”آدمی بنا / آدمی ہونا“ کے محاورے کو نئے معنی میں استعمال کیا تھا۔ پطرس بخاری نے ”راوی ضعیف“ کی مذہبی اصطلاح کو نئے معنی دے دیے ہیں۔ حدیث اور تاریخ کی اصطلاح میں ”ضعیف“ راوی (یعنی روایت کنندہ، بیان کرنے والا) وہ ہوتا ہے جس کی بات ہمیشہ قابل اعتبار نہیں ہوتی۔ محتاط علماء ایسے راویوں کی بیان کردہ باتوں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ پطرس کے مضمون میں چونکہ دریا کا نام بھی ”راوی“ ہے۔ لہذا وہ خشک ہوتے ہوئے دریا کے لیے ”راوی ضعیف“ کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں، یعنی دریاے راوی اب پہلے جیسا ذخار اور پر شور نہیں رہ گیا ہے۔ یہاں مزاح کی تہہ میں طنز سے زیادہ غم جھلکتا معلوم ہوتا ہے۔ چند جملوں کے بعد پطرس نے لاہور کے بڑھتے ہوئے رقبے کے بارے میں یوں لکھا ہے:

اب لاہور کے چاروں طرف بھی لاہور ہی واقع ہے اور روز بروز واقع تر ہو رہا ہے۔ ماہرین کا اندازہ ہے کہ دس بیس سال کے اندر لاہور ایک صوبے کا نام ہوگا جس کا دار الخلافہ پنجاب ہوگا۔ یوں سمجھیے کہ لاہور ایک جسم ہے جس کے ہر حصے پر درم نمودار ہو رہا ہے لیکن ہر درم مواد فاسد سے بھرا ہے۔

اس غیر معمولی تحریر کی داد دینے کے لیے کئی پیرا گراف درکار ہوں گے۔ بس اسی پر بس کرتا ہوں کہ ”واقع تر ہو رہا ہے“ کا لطف لینے کے لیے اس بات کو نظر میں رکھیے کہ اس میں مزاح بھی ہے اور رنج بھی اور ایک طرح کی مایوسی بھی۔ ”واقع ہونا“ گویا بری چیز ہے اور اس کی زیادتی کو بیان کرنا یوں ہی ممکن ہے کہ اس کو صفت کے طور پر استعمال کر کے اس کے ساتھ ”تر“ لگایا جائے، جیسے ”بہتر، بدتر، خوش تر، سنگین تر“ وغیرہ، ویسے ہی ”واقع ہونا“ کی بھی کثرت ہو سکتی ہے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ مزاح کی بنیاد بے تکنے پن پر، یعنی incongruity پر ہے۔

ڈاکٹر محمد صادق یوں تو انگریزی کے پروفیسر تھے لیکن انھوں نے اردو ادب کے متعلق کئی مشہور کتابیں لکھی ہیں۔ ان کی سب سے مشہور کتاب اردو ادب کی تاریخ ہے جو اسکفر ڈ سے A History of Urdu Literature کے نام سے دوبار شائع ہو چکی ہے۔ ڈاکٹر صادق صاحب کا نقطہ نظر

عام طور پر انگریزی اصول و خیالات پر مبنی ہے۔ انھوں نے اپنی تاریخ میں لکھا ہے کہ پطرس کا بہترین مضمون ”کتے“ ہے۔ میں اس خیال سے اتفاق نہیں کرتا۔ ”کتے“ نہایت عمدہ مضمون ہے، لیکن ”لاہور کا جغرافیہ“ اس سے بہت بہتر ہے اور اسے پطرس کا بہترین مضمون کہا جاسکتا ہے۔ بہر حال، ”کتے“ کے بارے میں بھی یہ خیال ہو سکتا ہے کہ انگریزی طرز کا مضمون ہوگا، کیونکہ وہاں بھی چھوٹی چھوٹی چیزوں اور روزمرہ کی باتوں پر مضمون لکھنے کا رواج عام ہے۔ لیکن ہمارے یہاں تو خواجہ حسن نظامی اس طرح کے مضامین کی بنیاد بہت پہلے ڈال چکے تھے۔ ”دیا سلائی“، ”جھینگڑ“ وغیرہ ان کے بہت سے مضامین ناقابل فراموش ہیں۔ بہر حال، ”کتے“ سے کچھ اقتباس دیکھتے ہیں:

کتا وفادار جانور ہے۔ اب جناب، وفاداری اگر اسی کا نام ہے کہ شام کے سات بجے جو بھونکنا شروع کیا تو لگا تار بغیر دم لیے صبح کے چھ بجے تک بھونکتے چلے گئے، تو ہم اندورے ہی بھٹے۔ کل ہی کی بات ہے کہ رات کے گیارہ بجے ایک کتے کی طبیعت جو ذرا گدگدائی تو انھوں نے باہر سڑک پر آکر ”طرح“ کا ایک مصرع دے دیا۔ ایک آدھ منٹ کے بعد سامنے کے بنگلے سے ایک کتے نے مطلع عرض کر دیا۔ اب جناب ایک کہنہ مشق استاد کو جو غصہ آیا، ایک حلوائی کے چولھے سے باہر لپکے اور پوری غزل مقطع تک کہہ گئے۔ اس پر شمال مشرق کی طرف سے ایک قدر شناس کتے نے زوروں کی داد دی۔ اب تو حضرت وہ مشاعرہ گرم ہوا کہ کچھ نہ پوچھیے۔ کجنت بعض تو دو غزلے سر غزلے لکھ لائے تھے۔ کئی ایک نے فی الہدیہ قصیدے کے قصیدے پڑھ ڈالے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ محلے کے کتوں کے ایک ساتھ بھونکنے پر، خاص کر اگر کوئی اجنبی شخص سامنے آجائے، پطرس کی یہ تحریر لاجواب ہے۔ شاعروں پر طنز کے ساتھ کتوں کے بھونکنے سے لطف اندوز ہونے کا بیان اس چھوٹی سی عبارت میں اس قدر عمدہ ہے کہ گویا بولتی ہوئی تصویر سی کھینچ گئی ہے۔ اور خاص بات یہ کہ کتوں سے بیزاری کا کہیں شائبہ تک نہیں، اور مشاعرے کے شاعروں پر طنز الگ، کہ وہ غزل پر غزل سنائے جاتے ہیں، چاہے سامعین تنگ آگئے ہوں۔

اب دوسرا اقتباس دیکھیے:

چونکہ ہم طبعاً ذرا محتاط ہیں اس لیے آج تک کتے کے کانٹے کا کبھی اتفاق نہیں ہوا۔ یعنی کسی کتے نے ہم کو نہیں کانٹا۔ اگر ایسا سانحہ کبھی پیش آیا ہوتا تو اس سرگذشت کے بجائے آج ہمارا مرثیہ چھپ رہا ہوتا۔ تاریخی مصرع، دعائیہ ہوتا:

کہ اس کتے کی مٹی سے بھی کتا گھاس پیدا ہو

لیکن:

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے سگ رہ بری بلا ہے
مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا

اس عبارت کے متعلق فی الحال یہ کہہ کر بس کرتا ہوں کہ کتا گھاس والا مصرع حضرت ذوق کے ایک مصرعے کی مٹی خراب کر کے حاصل ہوا ہے اور شعر تو خیر مشہور ہی ہے کہ غالب کا ہے۔
لیکن ادبیت، خوش طبعی، طنز، جھنجھلاہٹ لیکن مزیدار جھنجھلاہٹ کے یہ سب انداز تھوڑے بہت فرق کے ساتھ ایک ایسے شخص کے یہاں بھی مل جائیں گے جس کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ ہر وقت منہ بسورتا اور آہیں بھرتا پڑا رہتا ہے۔ ہنسنا تو بڑی چیز ہے، وہ مسکرانا بھی نہیں جانتا۔ مولوی عبدالحق سے لے کر مجنوں گورکھپوری تک نے یہی لکھا ہے۔ میری مراد میر تقی صاحب میر سے ہے۔ اب میر کی دو مثنویوں کے کچھ شعر آپ ملاحظہ کریں:

ہو گھڑی دو گھڑی تو دُتکاروں
ایک دو کتے ہوں تو میں ماروں
چار جاتے ہیں چار آتے ہیں
چار عف عف سے مغز کھاتے ہیں
کس سے کہتا پھروں یہ صحبت نغز
کتوں کا سا کہاں سے لاؤں مغز
(در جہو خانہ خود)

کتوں کے چاروں اور رستے تھے
کتے ہی واں کہے تو بستے تھے
دو کہیں ہیں کھڑے کہیں بیٹھے
چار لوگوں کے گھر میں ہیں پیٹھے
ایک نے پھوڑے باسن اکیو نے
کھود مارے گھروں سے سب کونے
گلہ گلہ گھروں میں پھرنے لگے
روٹی ٹکڑے کی بو پہ گرنے لگے

ایک نے آ کے دیگچہ چانا
 ایک آیا سو کھا گیا آنا
 ایک نے دوڑ کر دیا پھوڑا
 پھر پیا آ کے تیل اگر چھوڑا
 (تنگ نامہ)

پطرس کی بڑائی اس بات میں ہے کہ انھوں نے بہت کم لکھا، لیکن اس کم ہی میں اتنا زیادہ کہہ دیا کہ طنز اور مزاح کے سارے امکانات سامنے آ گئے۔

ایک بھاشا: دولکھاوٹ، دو ادب از پروفیسر گیان چند جین

ہمارے نامور دوست، بزرگ محقق، مورخ ادب، شاعر اور بزعم خود ماہر لسانیات پروفیسر گیان چند جین نے تاحیات اردو زبان و ادب کی تدریس اور خدمت کی ہے، ان کی کئی کتابوں کے بارے میں بے خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ اردو ادب کی تاریخ میں ان کی جگہ مدت مدید تک قائم رہے گی۔ اور تصنیف و تعلیم کے اس محترم اشرافی پیشے سے انھوں نے نام اور عزت بھی خوب کمائی ہے۔ اب وہ عمر کی آخری منزلیں طے کر رہے ہیں اور انھیں شاید یہ خیال آ رہا ہے کہ ساری عمر اردو پڑھ پڑھا کر انھوں نے کوئی گناہ کیا ہے اور اب اس کا پرانشیٹ یوں کیا جانا چاہیے کہ اردو کو، اور اس کے بولنے والوں کو، لسانی تنگ نظری، سماجی استحصال، اور سیاسی علیحدگی پسندی، اور بالآخر پاکستان نوازی کے جرائم کا مرتکب ٹھہرایا جائے۔

کتاب کے عنوان سے کسی ہندی کتاب، یا کرسٹوفر کنگ کی کتاب *One Language, Two Scripts* کے ترجمے کا گمان گذرتا ہے۔ لیکن یہ کتاب نہ تو کرسٹوفر کنگ کی کتاب کا ترجمہ ہے اور نہ ہی یہ کتاب ہندی کی ہے۔ ظاہر ہے کہ اردو کتاب کا نام ہندی میں رکھ کر مصنف علام نے ہندی کو اردو پر فوقیت دینے کی کوشش کی ہے، ورنہ اردو زبان اور اردو رسم الخط میں لکھی گئی اس کتاب کا نام ”ایک زبان، دو رسم الخط، دو ادب“ بھی رکھ سکتے تھے۔ لیکن سچ پوچھیے تو اس کتاب کے لیے یہ عنوان بھی غلط ہے۔ یہ کتاب اردو ہندی تنازع پر نہیں، بلکہ ہندو مسلم تنازع پر لکھی گئی ہے، بلکہ ہندو مسلم افتراق کو ہوا دینے اور اپنا وطن کے درمیان غلط فہمیوں کو فروغ دینے کے لیے لکھی گئی ہے۔

پروفیسر گیان چند جین نے اس کتاب کا انتساب امرت رائے اور گوپی چند نارنگ کے نام کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ کسی بھی ادب دوست شخص کے لیے یہ دونوں نام نہایت محترم ہیں اور ان کے نام کسی کتاب کا انتساب موجب مسرت ہونا چاہیے۔ لیکن ذرا انتساب کی عبارت ملاحظہ ہو:

انتساب بہ

دشمنان ہندی کے معتب اول

امرت رائے

کاش کوئی اردو والا تاریخی لسانیات میں ان کی انگریزی کتاب A House Divided کے

برابر یا نصف یا کم از کم

ایک چوتھائی علمیت کی کتاب تصنیف کر سکتا

اور

پدم بھوشن ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صدر، سہتیہ اکیڈمی

جن کی کتابوں 'امیر خسرو کا ہندوی کلام' (طبع دوم) اور 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' (طبع دوم)

نے بڑے بڑے محققوں کے ہوش اڑا دیے ہیں اور وہ انھیں اپنا ہمسر ماننے پر مجبور ہیں

انتساب کی بچکانہ اور اسکوئی لڑکیوں کی cheer leader جیسی زبان سے قطع نظر کر بھی لیا جائے تو اس کی عبارت سے نکلنے والے حسب ذیل نتائج سے قطع نظر کرنا غیر ممکن ہے:

(۱) امرت رائے کی کتاب بنیادی طور پر اردو کے خلاف ہے، اور اردو کو تقسیم ہند کا ذمہ دار ٹھہراتی ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ گیان چند جین صاحب ہی نکال سکتے ہیں کہ جو شخص اس کتاب سے اختلاف رکھے وہ "دشمنان ہندی" میں سے ہے اور امرت رائے ان "دشمنان ہندی" کے "معتوب اول" ہیں۔ یعنی کسی اردو مخالف کتاب سے علمی اختلاف کرنے کے معنی ہیں "دشمنان ہندی" میں شمار کیے جانے کا مستوجب ٹھہرنا، اور اس کے مصنف کو اپنا "معتوب اول" قرار دینا۔

(۲) پروفیسر موصوف شاید نہیں جانتے کہ امرت رائے کی کتاب کے خلاف بہت ہی کم اردو والوں نے احتجاج کیا اور جو کیا وہ بھی غیر موثر۔ اس کتاب کے سب سے بڑے مخالف خود امرت رائے کے صاحبزادے اور مشہور ہندی اور انگریزی ادیب آلوک رائے ہیں۔ لہذا گیان چند جین دراصل یہ کہہ رہے ہیں کہ آلوک رائے ابن امرت رائے ابن پریم چند "دشمنان ہندی" میں ہیں اور خود آلوک رائے کے باپ ان کے "معتوب اول" ہیں۔

(۳) پروفیسر گیان چند کے پاس کوئی پیمانہ ہے جس کے ذریعے وہ ناپ سکتے ہیں کہ کس کے پاس کتنا علم ہے، اور ان کا دعویٰ ہے کہ کسی اردو والے کے پاس امرت رائے کا نصف یا

چوتھائی علم بھی نہیں۔ جین صاحب مبارکباد کے مستحق ہیں کہ انھوں نے علم کو بھی من سیر چھٹانک یا روپیہ آنہ پائی کی مقدار میں ناپنے کا پیمانہ ایجاد کر لیا ہے۔ ہم اردو والوں کے علم کی مقدار متعین کرنے سے پہلے وہ ”دشمنان ہندی“ کے سرفہرست آلوک رائے کے علم کے بارے میں معلومات حاصل کر لیں۔ آلوک رائے اوکسفرڈ یونیورسٹی میں روڈز اسکالر (Rhodes Scholar) رہے ہیں۔ یہ اعزاز دنیا میں بہت کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔ وہ کیمبرج کے پی ایچ ڈی ہیں اور ان کی کتابیں اوکسفرڈ اور کیمبرج یونیورسٹی کے مطبعوں سے چھپتی ہیں۔ وہ آئی آئی ٹی دلی میں انگریزی کے پروفیسر رہے ہیں۔ اس وقت وہ دہلی یونیورسٹی میں انگریزی کے پروفیسر ہیں اور دنیا کی مختلف بڑی یونیورسٹیوں میں لکچر یا تعلیم دے چکے ہیں۔ پروفیسر گیان چند اپنے پیمانے میں ناپ لیں کہ آلوک رائے کا علم اپنے باپ کے علم کا چوتھائی ہے یا نصف، یا اس سے کچھ کم۔ اب رہے بیچارے اردو والے، تو ان میں کوئی روڈز اسکالر یا کیمبرج کا پی ایچ ڈی نہیں ہے، لیکن اگر گیان چند جین صاحب اردو کے ایک دو علما، مثلاً بزرگوں میں گوپی چند نارنگ اور مختار الدین احمد، رشید حسن خاں، انصار اللہ نظر، اور نو جوانوں میں سراج منیر مرحوم، تحسین فراقی اور سہیل احمد ہی کی تحریریں پڑھ لیتے تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ صاحب علم کسے کہتے ہیں۔ اور جہاں تک سوال ”تاریخی لسانیات“ کا ہے، تو اس فن میں گیان چند جین صاحب کا مبلغ علم اس بات سے ظاہر ہے کہ وہ ماکس میولر اور شوکت سبزواری کو تاریخی لسانیات میں مستند سمجھتے ہیں۔ ایسی صورت میں وہ کسی اور کے علم کا کیا محاکمہ کر سکیں گے۔

(۴) دنیا جانتی ہے کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کو اردو کی ساری دنیا سے جتنے اعزاز، اکرام، ایوارڈ، اور انعام ملے ہیں، اتنے اردو کے کسی ادیب کو نہیں ملے، اور نہ شاید آئندہ مل سکیں۔ اس کے باوجود وہ اپنے ممدوح گوپی چند نارنگ کو اردو کی دنیا میں اپنے بزرگوں اور معاصروں کے ساتھ کسی گھوڑ دوڑ میں مبتلا بیان کرنا پسند کرتے ہیں، کہ ان کی تیز رفتاری نے اردو کے ”بڑے بڑے محققوں“ کے ”ہوش اڑا دیے ہیں“ اور ”وہ انھیں اپنا ہمسرہ ماننے پر مجبور ہیں۔“ اصل صورت حال تو یہ ہے کہ اردو والے گوپی چند نارنگ کو اپنا ہمسرہ تو کیا، اپنے سے برتر مانتے ہیں۔ لیکن افسوس کہ اس کی وجہ ”امیر خسرو کا ہندوی کلام“ نہیں، جو گوپی چند نارنگ کی کمزور کتابوں میں سے ہے۔ دیباچہ غرۃ الکمال میں خود خسرو نے تحریر کیا ہے کہ انھوں نے ہندی کلام کو کبھی جمع نہیں کیا بلکہ دوستوں کے تفسن کی خاطر کبھی کبھی ہندوی میں بھی طبع

آزمائی کی۔ امیر خسرو کے معتبر ترین محقق وحید مرزا نے اپنی کتاب امیر خسرو میں تحریر کیا ہے کہ بد قسمتی سے خسرو کا زیادہ تر ہندی کلام دستبردِ زمانہ سے غارت ہو گیا، اس لیے کہ خود انھوں نے یا ان کے کسی ہمعصر نے اسے محفوظ کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی۔ اور خود گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب میں شامل پہیلیوں کے بارے میں تحریر کیا ہے کہ اس کتاب میں شامل زیادہ سے زیادہ دس پہیلیاں ایسی ہیں جن کا ”مستند ہونا زیادہ قرین صحت ہے“ (امیر خسرو کا ہندوی کلام، ص ۵۲)۔ یعنی یہ دس بھی بے شک و ریب خسرو کی تصنیف نہیں ہیں۔ خود مصنف/محقق کے اس اعلان کے بعد اس غیر معتبر کلام کو جرمنی کی کسی لائبریری سے نکال کر شائع کرنے سے کس محقق کے ہوش اڑ گئے؟

دوسرا افسوس ہمیں یہ ہے کہ جمین صاحب نے بے وجہ اور بے دلیل یہ دعویٰ کر دیا ہے کہ اردو کے محققوں اور گوپی چند نارنگ کے درمیان کوئی معاندتی رشتہ اور مقابلہ تھا اور گوپی چند نارنگ نے ان ”محققوں“ کو ”مجبور“ کر کے اپنی وقعت ان سے منوالی۔ گویا ادب کا میدان نہ ہوا داستانِ امیر حمزہ کا اکھاڑا ہوا جہاں دوسرے داروں میں تین تین، بلکہ کبھی کبھی تو سات سات شبانہ روز کشتی ہوتی ہے، پھر کوئی فاتح اور کوئی مفتوح قرار پاتا ہے۔ تیسرا افسوس یہ ہے کہ ایک مدت ٹھوس علمی کاموں میں مشغول رہنے کے باوجود جمین صاحب کا دماغ علمی معاملات میں بھی طالبِ علمانہ مقابلوں، امتحان میں اول آنے، اور ”حریفوں“ کو زک دینے کے بچکانہ خیالات سے آگے نہیں بڑھ سکا ہے۔

انتساب کی اس بد مذاقی اور غیر علمی انداز کو دیکھنے کے بعد کتاب پڑھنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی، کہ یہ بات آشکارا ہو جاتی ہے کہ اس کتاب سے علم تو کیا، معلومات بھی نہ حاصل ہو سکے گی۔ لیکن تبصرے کا حق ادا کرنے کی خاطر مجھے یہ کتاب پوری پڑھنی پڑی۔

سترہ ابواب پر مشتمل زیر تبصرہ کتاب کا باب اول ”تمہید“ پوری کتاب کا خلاصہ کہا جاسکتا ہے۔ یہ ۲۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں نہ تو زبان کے بارے میں کوئی علمی یا تحقیقی بحث ہے، نہ رسم الخط پر، اور نہ ہی ادب پر۔ پورے باب میں غیر ضروری باتیں اردو زبان، اردو کے مصنفین اور بالخصوص اردو کے مسلمان مصنفین اور مسلمانوں کے خلاف بغیر کسی حوالے یا ٹھوس ثبوت کے یکجا کی گئی ہیں۔ پروفیسر جمین تحقیق کافن نامی ایک لمبی چوڑی کتاب کے مصنف ہیں۔ اس کتاب میں وہ یہ کہتے نہیں تھکتے کہ محقق کو غیر جانب دار، سچائی کا جو یا، حق پرست، اور غیر متعصب ہونا چاہیے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اسے کوئی بات پوری چھان بین اور اصل مآخذ کا حوالہ دیے بغیر نہ لکھنی چاہیے۔ اس کتاب میں بھی وہ فرماتے ہیں (ص ۱۳) کہ ”اہل علم کی وفاداری صرف سچ سے ہوتی ہے“ اور

(ص ۱۵) ”اہل قلم کی وفاداری کسی علاقے، مذہب، زبان، یا رسم الخط سے نہ ہو کر صرف سچ سے ہونی چاہیے۔“ اور خود ان کا عالم یہ ہے کہ یہ پورا باب بے حوالہ اور بے دلیل اور متعصبانہ بیانات سے بھرا پڑا ہے۔

”حرف اول“ میں پروفیسر جمین صاحب خود دتحریر کرتے ہیں: ”میرے اردو شاگردوں اور دوستوں کو شاید اس بات کا قلق ہو کہ میں نے جو کچھ لکھا ہے وہ ایسے ہے جیسے میں کوئی اردو دشمن یا مسلمان دشمن ہوں۔“ یعنی انھوں نے یہ کتاب خوب جان کر لکھی ہے کہ اس کے بعد انھیں اردو دشمن اور مسلمان دشمن سمجھا جائے گا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ کتاب نہ صرف ہندوؤں اور مسلمانوں کو، بلکہ اردو کے ہندو اور مسلم مصنفین کو بھی ایک دوسرے سے متنفر کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ مسلمانوں اور اردو کے خلاف جتنا بھی مواد مل سکا، انگریزی، ہندی اور اردو کے مصنفین کے اقتباسات، خواہ وہ کسی کتاب کے ہوں یا تقریر کے، یا خطوط کے، وہ کتاب کے موضوع سے متعلق ہوں یا نہ ہوں، شامل کیے گئے ہیں۔ اور ہوشیاری یہ کہ ان باتوں کے معتبر یا غیر معتبر ہونے، درست یا نادرست ہونے پر کوئی بحث نہیں ہے۔ دیگر یہ کہ یہ باتیں کن سیاق و سباق میں کہی گئی ہیں، اس کا بھی پتہ نہیں۔ اس کے علاوہ، اکثر معاملات میں راوی یا تو خود جمین صاحب ہیں یا ان کا کوئی شاگرد یا دوست، یا ان کا کوئی قریبی رشتہ دار۔

اب کتاب کے باب اول ”تمہید“ سے کچھ جواہر ریزے ملاحظہ ہوں:

- (۱) میری ایک نہایت قریبی رشتہ دار سکھ خاتون... نے دہلی اور یوپی میں رہنے والے مسلمانوں کو دیکھ کر کہا کہ یہ تو ملک کی تقسیم چاہتے تھے، پھر یہ یہاں کیوں ہیں؟ (ص ۲۵)۔
- (۲) میری نگرانی میں پی ایچ ڈی کے لیے ریسرچ کرنے والے ایک ریسرچ اسکالرنے مجھے بتایا کہ... اس نے اتحاد المسلمین کے امیدوار کے حق میں چار بار ووٹ دیا (ص ۲۵)۔
- (۳) دو تین سال پہلے ستیہ پال آنند پاکستان گھوم کر آئے۔ وہاں انھوں نے اسکولی نصاب کی کتابیں دیکھیں۔ تاریخ کی کتابوں میں عام طور پر لکھا ہے کہ ہندوستان میں اسلام کے آنے سے پیشتر یہاں کے باشندے جاہل اور غیر مہذب تھے... محبوب صدر نے پاکستان کے اسکولی نصاب کی تفصیل دی ہے... اس میں اسلام کی ستائش اور غیر مسلموں کی جھوٹی ہجو کے سوا کچھ نہیں۔ معلوم ہوتا ہے جیسے یہ نصاب افغانستان کے طالبان نے تیار کیا ہے (ص ۲۴)۔

(۴) کالی داس [گپتا رضا] نے [میرے نام] ۵ جنوری ۲۰۰۰ء کو خط لکھا،... میں نے

دیکھا ہے کہ کسی ہندو مشہور شاعر یا ادیب کو بخشا نہیں گیا۔ دیا شکر نسیم، چکبست، فراق، مالک رام، گیان چند، گوپی چند نارنگ اور اب میں، سبھی پر یکچڑ اچھالی گئی ہے۔ صرف جگن ناتھ آزاد بچے ہیں کیونکہ انھوں نے اقبال کی پرستاری میں سب کو پیچھے چھوڑ دیا ہے (ص ۲۱ تا ۲۲)۔

(۵) [اردو کی] چھوٹی آسامیوں کے لیے ہندوؤں کی بہت تعریف اور آؤ بھگت کی جاتی ہے لیکن بڑے مقامات کے لیے امیدوار کا مذہب بھی دیکھا جاتا ہے (ص ۲۳)۔
(۶) مسلم بڑے ادیب پر کوئی چھوٹا ادیب درشتی کا لہجہ اختیار کرنے کی ہمت نہیں کر سکتا، لیکن ایک بڑے ہندو ادیب کے خلاف چھوٹا ادیب بھی اپنے قلم کو بے لگام چھوڑنے کے لیے آزاد ہے کیونکہ وہ جانتا ہے کہ رسالے کے قارئین اور ادارتی عملے کی ہمدردیاں اس کے ساتھ ہیں (ص ۲۳)۔

(۷) بڑے سے بڑے ہندو ادیب کو خیال رکھنا پڑتا ہے کہ اردو دنیا میں جینا ہے تو مسلمانوں کی خوشنودی پر نظر رکھے (ص ۲۶)۔
(۶) اردو میں زبان کے موضوع پر جو کتابیں لکھی گئی ہیں وہ مسلمانوں کے نقطہ نظر سے لکھی گئی ہیں (ص ۱۴)۔

(۷) تاریخ میں مسلمانوں کی یہ پالیسی رہی ہے کہ جن علاقوں کو فتح کیا جائے وہاں کی زبان، بالخصوص رسم الخط کو ختم کر کے اپنی زبان اور لپی (رسم الخط) کو ان پر مسلط کیا جائے... ہندوستان میں بھی ایسی پالیسی پر عمل کرنے کی کوشش کی گئی... سندھی، پنجابی، کشمیری وغیرہ کی لکھاؤ پوری طرح بدل دی گئی (ص ۱۶)۔

(۸) اردو کو ہندو مسلمانوں کا مشترکہ ورثہ کہا گیا لیکن قیام پاکستان کے بعد اس کا بھانڈا پھوڑ دیا گیا... ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے اپنی ضخیم تصنیف ہندی اردو تنازع میں انکشاف کیا کہ ابتداء ہی سے انجمن ترقی اردو اور مسلم لیگ سے گہرا ربط تھا... تقسیم ملک سے پہلے ایسے فرقہ وارانہ خیالات کو اردو والوں کا ہندوؤں سے پوشیدہ رکھنا کہ اردو تحریک کا بنیادی مقصد پاکستان بنوانا ہے، ایسی غداری ہے جس پر میں افسوس کرتا ہوں (ص ۱۸ تا ۱۹)۔

(۹) امریکہ اور کینیڈا میں پاکستانی انگریزی ہفتے وار ہیں۔ ان سب کی وفاداری پاکستان سے ہے۔ ان میں کھل کر ہندوستان اور ہندوؤں کو گالیوں سے نوازا جاتا ہے... جب ہر ملک کے اہل اردو اتنی شدت سے پاکستان نواز ہیں تو ممکن ہے ہندوستان کے مسلمان بھی ان کے

ہم نوا ہوں لیکن ہندوستان میں ہندو اکثریت کے خوف سے شاید مصلحت سے کام لیتے ہوں (ص ۲۳ تا ۲۴)۔

(۱۰) میں اپنے اردو والے مسلمان دوستوں کی تحریریں دیکھتا ہوں تو حیرت ہوتی ہے۔ ان میں اب بھی وہی علیحدگی پسندی دکھائی دیتی ہے جو پہلے تھی۔ اپناے وطن کے بارے میں ان کے جذبات وہی ہیں جو ہندوستان کے باہر کے اردو والوں کے ہیں (ص ۳۳)۔

(۱۱) اردو کے متعدد بڑے شعرا مثلاً مومن، داغ، جگر اور اصغر وغیرہ کی زندگیوں کے ساتھ طوائفوں کے معاملات لپٹے ہوئے ہیں (ص ۳۸)۔

(۲۱) گوپال کرشن مانک نالہ نے مجھے اپنی ۲۳ نومبر ۲۰۰۱ء کی چٹھی میں لکھا، 'آپ نے اردو کے مسلم ادیبوں کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ بالکل سچ ہے لیکن... آپ کچھ بھی کر لیجیے یہ لوگ سدھرنے والے نہیں بلکہ وہ آپ کو ignore کرنا شروع کر دیں گے' (ص ۳۹ تا ۴۰)۔

(۳۱) ہندوستان میں مسلمان اردو والے اپنی کمر پر دو قومی نظریے کا بھاری گٹھراٹھائے پھرتے ہیں... ایک عام ہندو کی سمجھ میں نہیں آتا کہ ملک میں مسلمانوں کو ہندوؤں کے برابر کیوں رکھا جائے (ص ۳۳)۔

(۴۱) اردو ادب... میں غیر مسلموں بالخصوص ہندوؤں کے دینی عقائد، معاشرے اور معاصر شخصیتوں پر اتنی سیاہی پوت دی گئی ہے کہ کوئی ہندی معاصر اسے قبول نہیں کر سکتا۔ وہ یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ یہ میرا ادب نہیں، کسی دوسری ملت کی چیز ہے (ص ۲۰)۔

(۵۱) ہندوستان میں اردو کے ہندو مصنف اتنے گھبرائے ہوئے ہیں کہ وہ مسلمان اردو ادیبوں کی خوشامد میں لگے رہتے ہیں (ص ۳۹)۔

یہ تحقیقی جواہر پارے اور "حق پرستانہ" شہپارے کسی علمی ادبی کتاب کے بجائے وشو ہندو پریشد یا شیوسینا کے انتخابی منشور یا نریندر مودی کی تقریر کا اقتباس معلوم ہوتے ہیں۔

یہ کتاب علم سے کتنی دور ہے، اس کی ایک مثال مصنف علام کا یہ بیان ہے کہ مسلمان جس علاقے کو فتح کرتے ہیں وہاں کی زبان، بالخصوص رسم الخط کو ختم کر دیتے ہیں۔ گیان چند جین صاحب نے راجا رام موہن رائے کی ایک مبینہ تحریر فرمان فتح پوری کے حوالے سے نقل کی ہے کہ "ہندوستان کا بڑا حصہ کئی صدیوں سے مسلمان حکمرانوں کے زیر نگیں چلا آ رہا ہے... ہنگالی چونکہ جسمانی طور پر کمزور تھے وہ اسلحہ اٹھانے سے گریز کرتے تھے... ان کی جائیدادیں تباہ کی جاتی رہیں۔ ان کے

مذہب کی توہین ہوتی رہی...“ اگر یہ صحیح ہے کہ سب سے زیادہ غلامی بنگال میں رہی تو سات سو سال کی مسلمانوں کی حکمرانی کے باوجود بنگال کی زبان اور اس کا رسم الخط مسلمانوں نے ختم کیوں نہیں کر دیا؟ زبان نہیں تو رسم الخط تو ضرور ختم ہو جانا چاہیے تھا۔ پھر ایسا کیوں نہیں ہوا؟

جین صاحب کے عقیدے کے مطابق سندھی، پنجابی، اور کشمیری کے رسم الخط مسلمانوں نے تبدیل کر دیے۔ لیکن جین صاحب یہ نہیں بتاتے کہ مسلمانوں کے آنے سے قبل ان زبانوں کا رسم الخط کیا تھا اور اس کی تبدیلی کس زمانے میں ہوئی، اور کشمیریوں، پنجابیوں اور سندھیوں نے کن حالات میں اسے قبول کیا، اور رسم الخط کتنے عرصے میں پوری طرح تبدیل ہو سکا۔

پروفیسر جین کو ان سوالوں سے غرض نہیں، انھیں تو اردو کی مخالفت کے بہانے مسلمانوں کی ججو لکھنی ہے۔ وہ فرماتے ہیں:

بیرونی حملہ آوروں نے اپنے اقتدار اور احساس برتری کے نشے میں ہندوستانی زبان اور لہی کو قبول نہ کر کے اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد علیحدہ بنائی... قرون وسطیٰ میں مسلمانوں نے جب دوسرے ممالک کو فتح کیا، سب سے پہلے وہاں کی زبان اور رسم الخط پر ضرب کاری لگائی... اس کی بہترین یا بدترین مثال فتح ایران ہے (ص ۱۵۳)۔

سوال از آسمان جواب از ریسمان شاید اسی کو کہتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے، دعویٰ تھا ہندوستان کے بارے میں، اور دلیل لائے ایران کے بارے میں۔ وجہ ظاہر ہے، مصنف غلام کو معلوم ہے کہ ہندوستان کے بارے میں ان کا دعویٰ سراسر پادر ہوا ہے، لہذا وہ بھاگ کر ایران میں پناہ لیتے ہیں۔ یہاں بھی وہ ایران کی حقیقت نہیں بیان کرتے کہ مسلمانوں کے حملے کے وقت ایران میں تحریری زبان، یعنی پہلوی، بیشتر کاہنوں اور مذہبی رہنماؤں کے ہاتھ میں تھی۔ ہزارش کی بے تحاشا آمیزش کے سبب تقریری زبان سے اس کا رشتہ اس قدر ٹوٹ چکا تھا کہ خود مذہبی رہنما صاحبان لکھتے کچھ تھے اور پڑھتے کچھ تھے۔ عربوں کے یہاں زبان اور رسم الخط پر کوئی پابندی نہ تھی، تحریر سب کی میراث تھی۔ اب جن لوگوں کو علم کا شوق تھا انھوں نے لامحالہ عربی رسم الخط اختیار کیا۔ اس کے باوجود، خود انگریزوں کے بیان کے مطابق ایران کو مکمل طور پر عربی رسم الخط اختیار کرنے میں کوئی تین سو برس لگ گئے۔ فارسی زبان باقی رہی، صرف رسم الخط بدل گیا۔ ہم جانتے ہیں کہ جس فارسی زبان سے ہم واقف ہیں، اس زبان میں ادب کی متفرق پیداوار آٹھویں صدی سے ہی شروع ہو گئی تھی۔ یہ کیونکر ممکن ہوتا اگر زبان ختم کرنے کا کوئی منصوبہ عربوں کے پاس تھا اور اس پر وہ عمل درآمد کر رہے تھے؟ مصر کا حال سب پر عیاں ہے۔ مسلمانوں کے آنے کے بہت پہلے وہاں کی زبان مصری تھی

(جسے Demotic بھی کہتے ہیں)، قبطی اس کا رسم الخط تھا، اور رسم الخط بیش از بیش ترکا ہنوں اور مذہبی رہنماؤں کے پاس تھا۔ عیسائی مہلغوں نے اپنی آسانی کی خاطر قبطی کو ترک کر کے یونانی کو رائج کیا۔ زبان وہی مصری رہی۔ ساتویں صدی کے وسط میں جب عرب وہاں پہنچے تو انھوں نے عربی کو سرکاری زبان قرار دیا اور سرکاری نوکریوں کے حصول کے لیے قبطی عیسائیوں نے عربی پڑھنی شروع کی۔ لیکن ان کی اپنی زبان وہی یونانی رسم الخط میں قبطی (یا درست تر کہیں تو مصری) رہی۔ یہ سلسلہ کوئی پانچ سو برس چلا۔ اس دوران قبطی عیسائیوں پر فلسطینی اور شامی عیسائیوں کے مظالم اس قدر بڑھ گئے تھے کہ قبطیان عیسائی نے صلیبی جنگوں کے زمانے میں عربی زبان قبول کر لی، صرف یہ ظاہر کرنے کے لیے کہ ہم ان صلیبی جنگوں والے عیسائیوں سے اظہار برأت کرتے ہیں۔ لہذا عربی کو مصر میں پھلتے پھولتے اور عمومی طور پر قائم ہوتے کوئی سات سو برس لگ گئے اور یہ تلوار کی نوک پر نہیں ہوا۔ بعد میں قبطی عیسائیوں نے بے تکلف اسلام بھی قبول کیا لیکن وہ الگ بحث ہے۔

مصر کے چند ہی سال بعد اسپین پر مسلمان قابض ہوئے اور وہاں کم و بیش آٹھ سو برس رہے، لیکن وہاں کے لوگوں نے اسلام قبول نہ کیا۔ وہاں کی زبان وہی رہی جو پہلے تھی۔ عربی علمی زبان البتہ ہو گئی، لیکن اس میں حیرت کی کیا بات ہے جب اس وقت آدھی دنیا کی علمی زبان عربی ہو چکی تھی یا ہو رہی تھی۔

شمالی اور مشرقی افریقہ میں عربوں کی آمد کے وقت قبائلی زبانیں رائج تھیں جن کا کوئی رسم الخط نہ تھا۔ جب عربوں کی ہمت افزائی کے باعث وہاں علم کا چرچا ہوا تو لامحالہ عربی کا چلن بڑھا۔ کچھ علاقوں نے عربی زبان بھی اختیار کر لی۔ لیکن نائیجیریا، سینیگال وغیرہ خطوں میں پرانی ہی زبانیں رائج رہیں اور اب بھی رائج ہیں۔ نائیجیریا میں دو اہم قبائلی زبانیں اب بھی رائج ہیں، لیکن وہاں کی سرکاری زبان انگریزی ہے، عربی نہیں۔ سینیگال میں بھی قبائلی زبانیں موجود ہیں، لیکن وہاں کی سرکاری زبان عربی نہیں، فرانسیسی ہے۔

سوڈان کا معاملہ یہ ہے کہ وہاں قبائلی زبانوں اور عربی کے میل ملاپ سے کئی زبانیں پیدا ہوئیں جو عربی النسل ہیں لیکن اکثر ایسی ہیں کہ جن میں آپسی مفہومیت (comprehensibility) نہیں ہے، لہذا انھیں الگ زبانیں سمجھنا چاہیے۔ گیان چند جین صاحب ماکس میولر اور شوکت سبزواری جیسے غیر سائنسی ”ماہرین“ کے حوالے سے بار بار کہتے ہیں کہ دو زبانوں کے اختلاط سے نئی زبان نہیں پیدا ہوتی۔ وہ اور کچھ نہیں تو یہودیوں کی زبان یدیدی (Yiddish) کو دیکھ لیتے جو عبرانی حروف میں لکھی جاتی ہے لیکن جس میں مصوتوں کو ظاہر کرنے والے حرف بھی ہیں اور جس کی بنیادی لفظیات اور صرف

و نچوئیس صدی کی جرمن کی ہیں۔ گیان چند جین صاحب لسانیات میں اپنی تربیت کا بار بار حوالہ دیتے ہیں۔ کیا وہ نہیں جانتے کہ ایک زبان پنسلوانیا ڈچ (Pennsylvania German) یا پنسلوانیا جرمن (Pennsylvania German) بھی ہے جو امریکہ کی ریاست پنسلوانیا میں بسنے والے جرمن اور سوئس آج بھی بولتے ہیں۔ یہ زبان جرمن اور انگریزی کے امتزاج کا براہ راست نتیجہ ہے۔ جین صاحب گھر کے قریب آئیں تو ماپلا عورتوں کی ملیالم ملاحظہ کریں جو عربی رسم الخط میں لکھی جاتی ہے اور معیاری ملیالم سے بہت مختلف ہے۔ تامل ناڈو میں ایک زبان ”اروی“ نامی ہے جو عربی رسم الخط میں لکھی جاتی ہے اور جس میں تامل اور عربی لفظیات کو بخوبی برتتے ہیں۔

زبانوں کے اختلاط سے نئی زبان نہیں بنتی، یہ دعویٰ گیان چند جین صاحب اس لیے کرتے ہیں کہ ان کے خیال میں بعض ”اردو والے مسلمان“ کہتے ہیں کہ مسلمانی زبانوں اور ہندوستان کی مقامی زبانوں کے اختلاط سے اردو پیدا ہوئی۔ مجھے نہیں معلوم کہ کس ذمہ دار ماہر لسانیات یا ماہر تاریخ نے یہ بات کہی ہے۔ جین صاحب کی عادت یہ ہے کہ سیاسی پلیٹ فارم سے دیے گئے بیانات اور غیر علمی لوگوں کے غیر ذمہ دارانہ اقوال کو ”مسلمان اردو والوں“ کے ”علمی نظریات“ کے طور پر بیان کرتے ہیں۔ ایک دنیا جانتی ہے اور اس بات پر فخر کرتی ہے کہ اردو ہندوستانی زبان ہے اور ”فوجی لشکروں“ وغیرہ سے اس کا کچھ لینا دینا نہیں ہے۔ جین صاحب رائی کا پہاڑ بناتے ہیں، پھر لات مار کر اسے گرا دیتے ہیں اور پھر بغلیں بجاتے ہیں کہ وہ مارا، دیکھو میں ”ہندو“ ہوں اور کتنا عقل مند اور انصاف پسند ہوں اور ”مسلمان“ کتنے احمق اور بے ایمان ہیں۔

دنیا میں مسلمانوں کی حکومت مغرب و مشرق کے اور بھی کئی ممالک میں رہی اور آج بھی ہے۔ کتنے ممالک ایسے ہیں جہاں کی زبان اور رسم الخط کو مسلمانوں نے ختم کیا؟ وسطی اور مشرقی یورپ میں یونان و بلقان تک کے وسیع علاقے پر مسلمان صدیوں قابض رہے۔ لیکن وہاں کی سب زبانیں اور سب رسم الخط موجود ہیں، عربی ترکی کہیں بھی نہیں۔ یوگوسلاویہ کے علاقوں بوسنیا (Bosnia)، کوسوو (Kosovo)، کو دیکھیے جہاں مسلمان اکثریت میں ہیں۔ لیکن ان کی زبان اور رسم الخط اب بھی وہی ہیں جو مسلمانوں کے پہلے تھے۔ البانیہ میں مسلمان نوے فی صدی سے بھی زیادہ ہیں، لیکن وہاں بھی زبان اور رسم الخط مقامی ہیں، عربی یا ترکی نہیں۔ انڈونیشیا اور ملیشیا کو دیکھیے جہاں کی زبانیں قبل اسلامی ہی ہیں، حالانکہ مسلمان وہاں بھاری اکثریت میں ہیں۔ رسم الخط البتہ دونوں زبانوں کا رومن ہے، اور یہ کرم فرمائی بیچارے مسلمانوں کی نہیں، ڈچ حاکموں کی ہے۔ چین کے مشرقی علاقے میں مسلمان حضرت عثمان کے وقت سے ہیں اور اکثریت میں ہیں۔ انھوں نے مقامی چینی زبان اور

رسم الخط کو حسب سابق قائم رکھا ہے۔

کالی داس گپتا یا جین صاحب کا عقیدہ ہے کہ اردو کے مسلمان ادیبوں کے ہاتھوں اردو کے ہندو شاعروں اور ادیبوں کی تذلیل کی گئی اور ان پر کچھڑا چھالی گئی۔ لیکن کالی داس گپتا رضا صاحب نے جن لوگوں کے نام لیے ہیں وہ سب ہندو ادیب اور شاعر اردو کے ابتدائی درجے سے لے کر ایم اے تک کے نصاب میں شامل رہے ہیں اور آج بھی ہیں۔ ان پر ریسرچ کل بھی ہو رہی تھی اور آج بھی ہو رہی ہے۔ اگر ان کا یہ عقیدہ درست ہے کہ اردو زبان صرف مسلمانوں کی زبان بن کر رہ گئی ہے، تو اس کے ذمہ دار ہندو حضرات ہیں جنہوں نے اردو کو ترک کر دیا۔ ورنہ ہندو ادیبوں کی قدر اردو ادب اور اردو کے ادبی معاشرے میں اب تو پہلے سے بھی زیادہ ہے۔ فراق صاحب کو میر سے بھی برتر سمجھنے والا کوئی ہندو نقاد نہیں، اسلام پسند اور مولانا تھانوی کے عقیدت مند محمد حسن عسکری تھے۔ پریم چند کے بارے میں یہ کہنے والے کہ وہ بڑے بڑے لکھنوی اور دہلوی علما سے بہتر اردو لکھتے ہیں، کوئی جٹا دھاری پنڈت نہیں بلکہ علامہ شبلی تھے۔ بیدی کی اہمیت منوانے والے ماسٹر تارا سنگھ نہیں، آل احمد سرور تھے۔ گوپی چند نارنگ کو امریکہ میں مقیم علی گڑھ کے سابق طالب علموں نے ”محسن اردو“ کا خطاب اور ایوارڈ دیا۔ یہ وہی علی گڑھ ہے جہاں جین صاحب کے بقول ہندو دشمنی کے ”خليفة“ سرسید احمد خاں نے اپنی ”ہندو دشمنی“ کی روایت قائم کی تھی۔ مثالیں بے شمار ہیں، یہ صرف چند نمونے ہیں۔ جین صاحب عالم فاضل اور ادب کے مورخ ہیں، مجھ سے زیادہ جانتے ہوں گے۔

فاضل مصنف نے ہندوؤں کی تذلیل کرنے والوں میں سرسید احمد خاں کا نام اس لیے بھی رکھا ہے کہ ان کے کالج میں ہندو طلباء کو سرخ ٹوپی پہننی پڑتی تھی۔ کیا سرخ ٹوپی پہننے سے غیر مسلموں کے مذہب پر کوئی ضرب پڑتی ہے؟ دنیا جانتی ہے کہ تعلیمی اداروں میں ڈریس ہندو اور مسلمان کے لیے الگ الگ نہیں ہوتے۔ آج پورے ملک میں انگریزی اسکولوں میں طالب علموں کو نائی لگانی پڑتی ہے اور لڑکیوں کو انگریزی لباس بھی پہننا پڑتا ہے۔ ان بچوں میں کثیر تعداد ہندوؤں کے بچوں کی ہے، اس سے بہت کم تعداد میں مسلمانوں کے بچے ہیں، اور عیسائی تو نام کے ہیں۔ نہ کبھی ہندوؤں نے اعتراض کیا کہ یہ لباس عیسائیوں کا ہے نہ مسلمانوں نے۔ اور نہ اس مغربی لباس کے پہننے سے کسی ہندو کی رگ ہندویت پھڑکتی ہے۔ پھر یہ سرخ ٹوپی کی شکایت کیوں؟ سرخ ٹوپی کوئی اسلام کی علامت تو نہیں۔ اور اب تو یہ ٹوپی اور شیروانی دونوں ہی علی گڑھ سے خارج ہو گئے ہیں۔ مصنف علام یہ بھول گئے کہ جب ۱۸۸۸ء میں پنجاب کے مسلمانوں نے علی گڑھ میں ایک سونے کا تمغا قائم کیا جو مسلمانوں کے درمیان بی اے میں اول آنے والے لڑکے کو ہر سال دیا جانا تھا تو سرسید نے اپنی

جیب سے رقم خرچ کر کے ایسا ہی تمغا ہندو طالب علموں کے لیے بھی قائم کیا۔
مسلمانوں کے خلاف جین صاحب کے دل میں (اور اب زبان پر) شکوک کا ایک طومار
ہے۔ اس کو دیکھ کر ایک یہودی لطیفہ یاد آتا ہے جسے مشہور یہودی رپورٹر ٹامس فریڈمین (Thomas
Friedman) نے بیان کیا ہے:

دو یہودی کسی غیر ملک میں پہنچتے ہیں۔ وہاں سرحد پر پاسپورٹ کنٹرول افسران سے پاسپورٹ اور
ویزا طلب کرتا ہے۔ اس پر ایک یہودی اپنے ساتھی سے سرگوشی میں کہتا ہے، ”دیکھا، یہاں کے
لوگ بھی کس قدر اپنی یہودی ہیں، ہم سے پاسپورٹ اور ویزا طلب کر رہے ہیں۔“

جہاں تک سوال ہے اس بات کا کہ بڑے سے بڑے ہندو ادیب پر کوئی بھی چھوٹا
موتی مسلمان ادیب درشت لہجے میں تنقید کر سکتا ہے، لیکن کسی ہندو ادیب کی مجال نہیں کہ کسی بڑے
مسلمان ادیب پر کچھ تنقید تو کر دیکھے، تو ہمارے پروفیسر صاحب ذرا اس بات کو ذہن میں لائیں کہ ابو
الکلام آزاد، کلیم الدین احمد، اور آل احمد سرور سے بڑھ کر عالی مرتبت اردو ادیب کون ہیں، اور پھر یہ
غور کریں کہ اسلوب احمد انصاری صاحب ان تینوں حضرات کو مسلسل سب و شتم کا نشانہ بنائے ہوئے
ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کو آل احمد سرور نے ایک انتخاب میں رضیہ سجاد ظہیر پر فوقیت دی تھی، لیکن اس کے
باوجود محمد حسن صاحب نے سرور صاحب کے بارے میں کیا کیا دل آزار باتیں نہیں لکھیں؟ خود محمد حسن
کے خلاف گوپال متل نے نہایت سخت لکھا لیکن ”مسلمان اردو والوں“ نے گوپال متل کو کچھ بھی نہ
کہا۔ رشید حسن خاں نے علیگڑھ تاریخ ادب اردو کے مصنفین کے خلاف کیا سخت ترین تنقید نہیں
کی؟ رضوان احمد نے عابد رضا بیدار کو کئی سال تک اپنے قلم کے نشانے پر رکھا۔ کیا گیان چند جین
صاحب کو نہیں معلوم کہ ذکی کا کوروی نے مسعود حسن رضوی ادیب کو کس کس طرح طنز و تعریض کا نشانہ
بنایا؟ اور بھی مثالیں ہیں، گیان چند جین صاحب اگر ایمان دار دل سے غور کریں گے تو انھیں خود یاد
آ جائیں گی۔ (میں پاکستان سے مثالیں نہیں دے رہا ہوں، ورنہ فوری طور پر کئی باتیں میرے ذہن
میں موجود ہیں۔)

جین صاحب کے ”دل میں خیال آتا ہے کہ ... ممکن ہے ہندوستان کے مسلمان بھی“ پاکستان
نواز ہوں، لیکن ”ہندوستان میں ہندو اکثریت کے خوف سے شاید مصلحت سے کام لیتے ہوں۔“ یعنی
ہندوستان کے اردو لکھنے والے مسلمان پاکستان نواز اور غدار ہیں۔ خیر، یہ تو جین صاحب کا خیال تھا،
اور ایسے خیالات آراہیں ایس، وشو ہندو پریشد، اور شیو سینا وغیرہ کے عالم فاضل لوگوں کے بھی دل
میں آتے ہوں گے۔ لیکن ان کے اس ارشاد کی دلیل کیا ہے کہ ان کے ”اردو والے مسلمان دوستوں

کی ”تحریروں میں ”اب بھی وہی علیحدگی پسندی دکھائی دیتی ہے جو پہلے تھی“ (ص ۳۳)۔ جین صاحب نے اپنے کئی ”اردو والے مسلمان دوستوں“ کا ذکر اس کتاب کے صفحہ vi پر کیا ہے۔ کچھ مزید دوستوں کا ذکر متن کتاب میں بھی ہے۔ بھلا وہ ان میں سے ایک کی کوئی تحریر کیا، ایک جملہ ہی دکھا دیں جس میں ”علیحدگی پسندی“ ہو اور ”ابناے وطن [= ہندوؤں]“ کے تئیں ان کا وہی رویہ نظر آتا ہو جو ”ہندوستان کے باہر اردو والوں [= پاکستانیوں]“ کا ہے۔ اور لگے ہاتھوں اپنے انھیں دوستوں کی کسی تحریر کا ایک جملہ بھی ایسا دکھا دیں جس میں ”وہ علیحدگی پسندی“ نظر آئے ”جو پہلے تھی“، اور اس ”پہلے تھی“ کی بھی تھوڑی سی تفصیل وہ پیش کر دیتے تو اور بھی خوب ہوتا۔

زیر تبصرہ کتاب کے بقیہ ابواب میں اسی قسم کے نظریات اور عقائد کی تفصیل ہے۔ کہیں کہیں عنوانات سے دھوکا ہوتا ہے کہ یہاں شاید کوئی علمی بحث ہوگی۔ مثلاً تیسرے باب کا عنوان ہے ”اردو اور ہندی کے آغاز کی تلاش اور محققین“۔ لیکن پورے باب میں، ”وہابیت“، شاہ ولی اللہ کی تحریک، شیخ احمد سرہندی مجدد الف ثانی کی تحریک، ”تحریک اتحاد اسلامی“ سے لے کر بھارتی جنتا پارٹی تک کا ذکر ہے۔ اور آخر میں حسب ذیل گل افشانی کی گئی ہے:

ہندوستان کے مسلمان طلبہ اور اساتذہ کا اہل پاکستان سے کافی رابطہ رہتا ہے اپنے عزیزوں سے ملنے ماننے کے لیے۔ ان پر پاکستان کے طرز تعلیم اور نصاب کا اثر ضرور پڑتا ہوگا (ص ۶۵)۔

معلوم ہوتا ہے کہ امریکہ میں آباد ہونے کے بعد جین صاحب کے علمی اور تحقیقی طریق کار میں گمان، ظن (خاص کر سوئے ظن)، اور عقلی گدے کا بھی اضافہ ہو گیا ہے۔ ورنہ وہ ”ضرور پڑتا ہوگا“ جیسے فقروں کو علمی بحث میں جگہ نہ دیتے۔ اور یہیں نہیں، انھوں نے کئی جگہ ایسا کیا ہے۔ جین صاحب کو غالباً یہ بھی معلوم نہیں کہ اپنے عزیزوں سے ملنے ماننے کے لیے پاکستان کے لیے عموماً ایک ماہ کا ویزا ملتا ہے اور ہندوستان سے پاکستان جانے والے زیادہ تر سن رسیدہ لوگ ہوتے ہیں۔ نئی نسل والوں میں سے اکثر نے تو اپنے اعزا کو دیکھا بھی نہیں۔ وہاں یہ سن رسیدہ یا نو عمر لوگ (اگر کوئی ہوں) ایک ماہ میں نہ تو اسکول میں کچھ پڑھ سکتے ہیں اور نہ پڑھا سکتے ہیں۔ پھر ان پر پاکستان کا زہریلا اثر کہاں سے اور کتنا پڑتا ہوگا؟

جین صاحب کے باب ہشتم، ”ہندی کے ماضی پر اہل اردو کے دو سوالات“ میں مسلم لیگ کے بارے میں ارشاد ہے:

ظاہر ہے کہ مسلم لیگ کا ہر بچوں کے لیے پریم دکھانا حب علی کی وجہ سے نہیں، بغض معاویہ کے سبب

تھا۔ ہندوؤں میں پھوٹ ڈالنے کی خاطر (ص ۱۱۹)۔

جین صاحب نے ”ظاہر ہے“ کہہ کر تاریخی تحقیق کا حق ادا کر دیا، لیکن یہ نہ واضح کر سکے کہ اس باب میں (بلکہ اس پوری کتاب میں) اس بحث کی ضرورت کیونکر ظاہر سمجھی جائے۔ وہ آگے چل کر ہندی کی برتری اس طرح بیان کرتے ہیں:

ہندی کے علما کی تحریریں دیکھیے کس قدر عبور اور قدرت کے ساتھ، سنسکرت، پالی، پراکرت اور اپ بھرنش کے الفاظ اور قواعد کو پانی کر کے رکھ دیتے ہیں۔ ان کے مقابل ناواقفانِ اردو کو دیکھیے جو اپنی لسانی عصبیت کو عدم واقفیت اور جہالت کا جواز سمجھتے ہیں (ص ۱۲۵)۔

پروفیسر گیان چند جین یہ بات کہتے نہیں تھکتے کہ ”اردو کا مزاج تنگ نظری کا ہے“ (ص ۱۲۴)۔ پھر اگلے باب میں آگے اردو کو میل جول کی زبان نہ مانتے ہوئے لکھتے ہیں:

فاتح اور مفتوح میں کہاں کا میل، کیا ہندو سومانجھ کے مندر توڑنے والوں، جزیہ لگانے والوں، ہندو کلچر کو تباہ کرنے والوں پر ملتفت ہوتے؟ اردو میل جول کی نشانی ہے یا ہندوستان کی زبان سے الگاؤ برتنے کی علامت؟ (ص ۱۳۷)۔

دسویں باب ”ہندی اردو تنازع اور فرقہ وارانہ سیاست“ میں بھی پیٹ بھر کر زہرا لگایا ہے۔ مندروں کو توڑنے اور مسلمان بادشاہوں کی ہندو بیویوں وغیرہ کا ذکر کرنے سے شوق ستم نہ پورا ہوا تو بھارتیندو کے حوالے سے لکھتے ہیں۔ ”یہ [اردو] طوائفوں کی زبان ہے، ہندو رئیسوں کے بد چلن لڑکے طوائفوں اور دلالوں سے گفتگو کرنے کو اس میں مہارت حاصل کرتے ہیں“ (ص ۱۸۰)۔ جین صاحب کا عقیدہ ہے کہ بھارتیندو نے ”طوائفوں کی زبان“ والا لقب بنگال کے گورنر سے سیکھا ہوگا۔ اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا۔ جین صاحب نے یہی طوائفوں کی زبان (اردو) نہ صرف پڑھی بلکہ تیس چالیس سال تک یونیورسٹیوں میں پڑھائی اور پچیسویں کتابیں لکھیں۔ اسی کی روٹی کھائی، اسی سے نام و نمود کمایا۔ انھیں کس بنگال کے گورنر نے گمراہ کیا تھا؟

گیارہویں باب، ”اردو کی ادبی تاریخ کے کچھ موضوعات“ میں صرف ایک موضوع ہے اور وہ یہ کہ اردو کی کچھ مثنویوں میں (سب میں نہیں، یہ جین صاحب بھی مانتے ہیں) ہیر و مسلمان ہوتا ہے اور ہیر وئن ہندو۔ جین صاحب کے خیال میں یہ ہندوؤں کی توہین ہے، ”اس موضوع میں مذہبی تفوق کے ساتھ ایک رکیک جنسی جارحیت ہے“ (ص ۱۹۲)۔ جین صاحب یہ ملاحظہ کرنا بھول گئے کہ وہ غالباً پہلے محقق ہیں (اور وہ ہندو بھی نہیں، جین ہیں) جنہیں یہ نکتہ سوچا ہے۔ مثنویوں کے کردار تو فرضی

ہوتے ہیں۔ حقیقی دنیا میں کہیں اور نہیں، ہندوستان کے سیاسی حلقوں، فلم انڈسٹری، اور میٹرو پولیٹن شہروں کو دیکھیے، بہتیرے ایسے مسلمان ملیں گے جن کی بیویاں اور محبوبائیں ہندو ہیں۔ اور بہت سے ایسے ہندو ہیں جن کی بیویاں مسلمان ہیں۔ جین صاحب کو فرضی کہانی پر اعتراض ہے، حقیقی زندگی پر نہیں۔

پروفیسر موصوف کی مسلمان دشمنی کا یہ عالم ہے کہ اختر حسین رائے پوری کے ترجمہ شکنتلا پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس میں ”ابا“، ”امی جان“، ”بڑی بی“ اور ”میاں“ (شوہر) جیسے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں جو خالص ”اسلامی معاشرت“ کے الفاظ ہیں اور ”ہندو گھرانوں کے لیے بھی یہ الفاظ بالکل اجنبی اور بیگانہ ہیں“ (ص ۲۰۷/۲۰۸)۔ لیکن اگر جین صاحب کو اختر حسین رائے پوری کی ”ذہنیت“ پر اعتراض ہے کہ انھوں نے اپنے دیباچے میں ایک جملہ ایسا لکھا ہے جو نازیبا ہے، تو انھیں گوپی چند نارنگ کی بیگم پر بھی اعتراض ہے کہ انھوں نے جین صاحب کے سوال، ”آپ کیسی ہیں؟“ کے جواب میں ”خدا کا شکر“ کہا۔ انھیں ”بھگوان“ یا ”ایشور“ کہنا چاہیے تھا (ص ۲۸)۔

گیارہویں باب کے آخر میں پورا ایک صفحہ ”بابری مسجد“ پر ہے۔ پیرا گراف شروع ہوتا ہے اس جملے سے: ”عام اردو پڑھنے والے محمود غزنوی کے موجد ہیں“ (ص ۲۱۵)۔ بابری مسجد کا ذکر جین صاحب نے اس لیے کیا کہ ان کے عقیدے کے مطابق جب ۱۹۴۹ء میں اس مسجد میں رام چندرجی کی مورتی رکھ دی گئی تھی تو جو ”عمارت“ توڑی گئی وہ مسجد تھی ہی نہیں، ”وہ تو مندر میں تبدیل ہو چکی تھی“۔ لیکن ”بابری مسجد ٹوٹنے کے انتقام کے طور پر بنگلہ دیش میں ہزاروں مندر توڑے گئے۔“ جین صاحب نے یہ واقعہ کہیں پڑھا ہوگا کہ ۱۹۴۹ء میں بابری مسجد کا دروازہ کھول کر اندر مورت رکھ دی گئی۔ پھر انھوں نے ۱۹۹۲ء میں مسجد کے انہدام کے بارے میں پڑھا ہوگا۔ اس انہدام کے ساتھ ساتھ اور فوراً بعد جو کثیر تعداد میں مسلمان جان و مال ضائع ہوا، اس کا ذکر شاید انھوں نے کہیں پڑھا نہ سنا۔ بنگلہ دیش میں مندر توڑے جانے کا واقعہ انھوں نے بے شک پڑھا ہوگا یا پھر سنا ہوگا۔ لیکن وہ کسی قسم کا حوالہ دینے سے گریز کرتے ہیں۔ ان کا راوی ستیہ پال آنند، بنگلہ دیش نہیں، پاکستان میں توڑے گئے مندروں کی تعداد ”سیکڑوں“ بیان کرتا ہے، لیکن یہاں بھی ستیہ پال آنند صاحب کی کسی تحریر کا حوالہ نہیں۔ جین صاحب ثانوی حوالے دینے کے ماہر ہیں (ان کی یہ کتاب بیشتر ثانوی حوالوں کی مرہون منت ہے اور کسی بھی ثانوی حوالے کی انھوں نے پچشم خود تصدیق نہیں کی)، لیکن یہاں وہ ثانوی حوالہ دینے سے بھی گریز کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ بابری مسجد اگر ۱۹۴۹ء میں مندر میں تبدیل ہو چکی تھی تو جین صاحب کو یہ بھی ماننا پڑے گا کہ ہندوؤں نے اپنا ہی مندر توڑا۔ سو مناتھ کے مندر کا بھی جین صاحب کو نہایت غم ہے۔ اس کا ذکر وہ بار بار کرتے ہیں۔

کاش وہ رو میلا تھا پر کی کتاب اس موضوع پر پڑھ لیتے تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ سومنا تھ کے مندر کی محمود غزنوی یا کسی بھی مسلمان کے ہاتھوں انہدام کی کوئی معاصر یا قریبی شہادت نہیں ہے۔

پروفیسر گیان چند ہم طالب علموں کو قدم قدم پر ہدایت کرتے ہیں کہ حق بات کے سوا کچھ نہ کہو، تعصب سے کام نہ لو، سچائی کو مت چھپاؤ۔ لیکن خود وہ جگہ جگہ ان باتوں کے مرتکب ہوئے ہیں۔ اور کتمان حق کی یہ ادا انھوں نے آغاز کتاب ہی سے اختیار کر لی ہے۔ ملاحظہ ہو، اپنی ”تمبید“ میں فرماتے ہیں:

میں نے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی ’تاریخ زبان و ادب اردو‘ پر ایک مضمون لکھا۔ ہندوستان کے کسی بھی اردو رسالے نے یہ مضمون نہیں چھاپا لیکن اتنا احترام کیا کہ تحریر میں انکار لکھ بھیجنے کو بھی تیار نہ ہوئے۔ کچھ عرصے کے بعد ڈاکٹر گوپی چند نارنگ امریکہ آئے۔ میں نے ان سے کہا کہ ہندوستان کا کوئی رسالہ میرا مضمون نہیں چھاپ رہا۔ انھوں نے کہا کہ وہ مضمون دیکھ کر بتائیں گے۔ وہ مضمون دیکھنے کے لیے لے گئے۔ کچھ دن بعد انھوں نے فون کیا کہ مضمون چھپ جائے گا۔ یہ قومی اردو کونسل کے رسالے میں چھپا۔ اس کی وجہ سے مملکت پاکستان میں آسمان ٹوٹا نہ ہندوستان میں کوئی جوا لاکھی پھوٹا، ہاں ہندوستان کے اردو پریس کی آزادی ضرور بے نقاب ہو گئی (ص ۳۳)۔

ابواللیث صدیقی کی تاریخ کے بارے میں گیان چند صاحب کا کوئی ”مضمون“ نہیں ہے۔ ہاں ان کی کتاب اردو کی ادبی تاریخیں کا ایک باب ضرور ابواللیث صدیقی کی تاریخ کے بارے میں ہے۔ اس باب (یا مضمون ہی کہہ لیجیے) کے بارے میں جین صاحب کا یہ ارشاد بالکل غلط ہے کہ ”ہندوستان کا کوئی رسالہ میرا مضمون نہیں چھاپ رہا۔“ کم از کم شب خون میں اشاعت کے لیے یہ مضمون کبھی نہیں آیا۔ لیکن اگر اس تحریر کی عدم اشاعت کا سبب ”مسلمانی تعصب“ ہوتا، یا گیان چند جین صاحب کے ”اردو والے مسلمان دوستوں“ کی ”علیحدگی پسندی“ ہوتا تو اس بات کی کیا وجہ ہے کہ جین صاحب کا یہ ”مضمون“ ہی نہیں، بلکہ پوری کتاب ہی پاکستان میں انجمن ترقی اردو نے سنہ ۲۰۰۰ء میں شائع کر دی ہے۔ تعجب اور سخت تعجب ہے کہ جین صاحب اس حقیقت کو پردہ پوش رکھتے ہیں۔ اور وہ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ یہ وہی انجمن ترقی اردو ہے جسے وہ زیر تبصرہ کتاب کے صفحہ ۱۹ پر ”عداری“ کا مرتکب قرار دے چکے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی واضح کر دوں کہ یہ کتاب ہندوستان میں بھی زیر اشاعت ہے اور اس کے پاکستانی ایڈیشن میں ابواللیث صدیقی کے بارے میں حسب ذیل الفاظ گیان چند جین صاحب نے استعمال کیے ہیں:

[ابواللیث صدیقی] جب تک چند صفحات میں ہندوؤں پر سب و شتم نہ کر لیں انھیں چین نہیں

آتا (ص ۷۵۲): افسوس کہ وہ ہندوؤں کی محترم ترین ہستیوں اور ہادیوں کا ذکر کرتے ہیں تو کمال بے حرمتی کے ساتھ (ص ۷۶۲): کتاب کا انداز تحقیقی نہیں... خود اشتہاری کثرت سے ہے (ص ۷۵۳): [مصنف میں] ہندو کشی [کا رجحان ہے] (ص ۷۵۳): [مصنف کی] کس غضب کی نا واقفیت ہے۔ وہ نہ یہ جانتے ہیں کہ شدر کسے کہتے ہیں، نہ ہندوستان کی قدیم تاریخ جانتے ہیں (ص ۷۵۴): [مصنف کو] آریوں اور سنسکرت سے بغض [ہے] (ص ۷۵۷): [مصنف کی] طبیعت میں موزونیت نہیں تھی (ص ۷۷۵): وغیرہ۔

یہ باتیں بالکل صحیح ہیں، بلکہ میرے خیال میں تو ابوالیث صدیقی اور بھی زیادہ سخت الفاظ میں مطعون کیے جانے کے مستحق ہیں۔ جب پاکستانیوں کو ایسی تحریر چھاپنے پر اعتراض نہیں تو ہندوستانیوں کو کیوں ہوگا۔ پھر ”ہندوستان کے اردو پریس پاکستان کا غلام ہے“، کہنے سے جین صاحب کا کیا مطلب ہے؟

تین سو سے کچھ اوپر صفحات پر مشتمل اس کتاب کا چودھواں (آخری) باب ”اردو ہندی اور رومن رسم الخط پر ایک طائرانہ نظر“ صرف دس صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ ہندو مسلم تنازعے کے موضوع سے پاک ہے اور اپنے عنوان کے مطابق ہے، لیکن اس میں اردو کے رسم الخط کی ”برائیاں“ اور ناگری رسم الخط کی ”خوبیاں“ بیان کرنے میں خاصے جوش سے کام لیا گیا ہے۔ ”اردو رسم الخط کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ یہ صرف اسی کے کام کا ہے جو اس زبان کو جانتا ہو“ (ص ۲۵۱)۔ سبحان اللہ، پھر تو یہ ”سب سے بڑی خرابی“ دنیا کی اکثر زبانوں میں ہے۔ بھلا جین صاحب ان زبانوں کو جانے بغیر صرف حرفوں کو پہچان کر تامل یا تیلیکو یا ملیالم کا ایک فقرہ پڑھ کر دکھا دیں، روسی اور چینی کی تو بات ہی نہ کیجیے۔ رومن رسم الخط جانے والا تو ڈچ یا جرمن کو بھی بمشکل ہی پڑھ سکتا ہے۔ ”پاکستانی علاقے کے... ایک مولوی صاحب پنڈت پنڈت کو پنڈت نپت (ن پ ت nipat) پڑھتے تھے“ (ص ۲۵۱/۲۵۲)۔ درست، ہمارے ایک استاد انگریزی میں Gokhale کو مدتوں ”گوکھیل“ پڑھتے رہے۔ ایک اور استاد نے مجھے silhouette کا تلفظ ”سلوٹی“ بتایا، نہ ”سلوٹ“ جو صحیح تلفظ ہے۔ جین صاحب کے ملاقاتی ایک دوہائی کورٹ کے جج ضرور ہوں گے۔ ذرا وہ ان سے پوچھ دیکھیں کہ ہائی کورٹ کے عام جج کو Puisne جج جو کہا جاتا ہے تو اس کا تلفظ ”پیونی“ کیونکر ہوا؟ یقیناً یہ رسم الخط ہی نہیں، پوری انگریزی زبان کی ”خرابی“ ہے۔ تو کیا جین صاحب قبلہ اپنے نئے ہم وطنوں کو مشورہ دیں گے کہ وہ انگریزی زبان نہ سہی، رومن رسم الخط ہی ترک کر دیں؟

اس کتاب کا طرز بیان اور طریق کار غیر علمی اور مناظرانہ ہے۔ اس کی توقع گیان چند جین

جیسے استاد تو کیا کسی معمولی درجے کے سیاسی اکھاڑے کے داؤں پیچ بیان کرنے والے سے بھی نہیں کی جاسکتی۔ لیکن بنیادی سوال یہ ہے کہ مصنف علام کی تمام گہرا فاشانیوں سے ہمیں کیا حاصل ہوتا ہے؟ یہ نتیجہ لابدی ہو جاتا ہے کہ اردو بولنے والوں اور اردو کے مصنفین کی برائی کے پردے میں مسلمانوں کی برائی کی گئی ہے کہ لوگوں کے دل میں مسلمانوں اور اردو زبان کے خلاف بدگمانیاں اور غلط فہمیاں پیدا ہوں۔ اردو کا تو محض بہانہ ہے، مصنف اردو سے دراصل مسلمان مراد لیتے ہیں، فرماتے ہیں:

یہ حقیقت ہے کہ تہذیبی اعتبار سے مسلمانوں کے تشخص کا جو اظہار اردو زبان و ادب میں ہوتا ہے، وہ ہندی میں نہیں ہوتا۔ اسی طرح ہندوؤں کے تہذیبی تشخص کا اظہار جو ہندی ادب میں ہوتا ہے، اس قدر اردو میں نہیں ہوتا۔ اردو زبان و ادب کا لسانی تہذیبی پس منظر عربی فارسی اور اسلام سے نزدیک ہے، ہندی زبان و ادب کا سنسکرت اور ہندو دھرم سے (ص ۷۹)۔

پوری کتاب میں پروفیسر صاحب نے دو باتوں کی تکرار کی ہے:

(۱) لسانیاتی اعتبار سے اردو اور ہندی ایک ہی زبان ہیں۔

(۲) اردو کو مسلمان اپنے ساتھ نہیں لائے تھے۔ اردو کے بنیاد گزار اور اولین معمار ہندو ہیں۔

اس بات سے قطع نظر سے کہ ”ہندوؤں“، ”ہندوستانیوں“ کو اردو کا بنیاد گزار اور اولین معمار قرار دینا چاہیے، جین صاحب کی دونوں باتیں بالکل صحیح ہیں۔ لیکن یہ نئی دریافتیں نہیں ہیں۔ شاید ہی کوئی صاحب ہوش اردو والا ہوگا جسے ان باتوں سے انکار ہو۔ خود پروفیسر جین نے ان باتوں کی تائید میں اردو کے متعدد معتبر بزرگوں کے اقوال پیش کیے ہیں جن میں آل احمد سرور، احتشام حسین، ابو محمد سحر، مسعود حسین خاں، سمیل بخاری اور گوپی چند نارنگ کے نام نمایاں ہیں۔ میرا بھی ہمیشہ سے یہی موقف رہا ہے کہ اردو اور جدید کھڑی بولی ہندی صرف سیاسی اور بعض تاریخی وجوہ سے دو الگ زبانیں قرار پائی ہیں ورنہ لسانیات کے اصول سے دونوں میں کوئی فرق نہیں، اور اردو کسی غیر ملک سے نہیں آئی، یہیں پیدا ہوئی اور یہیں پلی بڑھی۔

میری سمجھ میں یہ بات نہیں آسکی کہ ان دو بدیہی باتوں کو بیان کرنے کے لیے جین صاحب کو یہ کتاب لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آئی، ایسی کتاب جس میں از اول تا آخر مسلمانوں اور اردو کے خلاف زہرا گلا گیا ہے۔ جین صاحب کے کچھ ارشادات ہم اوپر دیکھ چکے ہیں۔ اب مزید عبرت کے لیے یہ چند اور ملاحظہ ہوں:

(۱) [عربی زبان کے] اس لے پالک [اردو زبان] کا فرضی جد عربی، اس کے صلیبی جد سنسکرت سے

علیحدگی اور آویزش پر عمل کرتا رہا ہے (ص ۵۷)۔ (۲) ہندی کا مزاج مرکز گریز و وسعت کا ہے، اردو کا مزاج تنگ نظری کا (ص ۸۹)۔ (۳) اردو کا مزاج تنگ نظری کا ہے (ص ۱۲۴)۔ (۴) ہندی اپنا دائرہ زیادہ سے زیادہ بڑھانا چاہتی ہے، اردو اپنا دائرہ تنگ سے تنگ تر کرنا چاہتی ہے، عوام سے ہٹ کر والیان ملک اور روسا کی جاگیر بنا [کذا] کر (ص ۱۲۵)۔ (۵) سات سو سال مسلم حکومت نے... ہندو تہذیب کو دبا کر تیسرے درجے کی چیز بنا دیا تھا (ص ۱۷۶)۔ (۶) اس صدی میں اردو تحریک کے سالار علیحدگی پسند یا مسلم لیگی مسلمان رہے ہیں (ص ۲۴۲)۔ (۷) اگر آپ سرسید کی طرح اردو کے محافظ ہیں تو یہ بھی جان رکھیے کہ اردو کے تمام یا بیشتر ہندو ادیب اپنے سینے میں ایک راجہ شو پرشاد لیے ہوئے ہیں (ص ۲۷۸)۔

یہ کتاب ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی نے شائع کی ہے۔ یہ ادارہ اردو اشاعت کا ایک معتبر ادارہ ہے۔ اس کے مالک جمیل جالبی کے بھائی ہیں، وہی مشہور محقق اور ادبی مورخ جمیل جالبی جن کے معتقد ہمارے فاضل مصنف بھی ہیں اور جن کو انھوں نے اپنی کتاب اردو کی ادبی تاریخ میں یہ لکھ کر معنون کی ہے کہ جمیل جالبی ”ادبی تاریخ کے سب سے اچھے اہل قلم“ ہیں۔ حیرت ہے کہ اردو کے صریحاً خلاف جھوٹ اور اغلاط اور تعصب سے بھری ہوئی یہ کتاب ایک اردو ادارے سے کیسے اور کیوں شائع ہوئی؟

ممالکِ غیر میں اردو، یا اردو کی نئی (?) بستیاں (?)

یہاں پہلی بات تو کہنے کی یہ ہے کہ زبانیں جب اپنے گھر سے نکلتی ہیں تو بڑے خطرے میں ہوتی ہیں۔ گھر کے باہر کسی زبان کا فروغ کئی چیزوں کے ہونے کا تقاضا کرتا ہے۔ ان میں پہلی بات یہ ہے کہ بدیسی زبان کو اقتدار کی پشت پناہی حاصل ہو اور سیاسی طاقت کے ذریعے اسے مقامی آبادی پر مسلط کیا جائے؛ اور مسلط ہی نہ کیا جائے، مقامی آبادی کو باور کرا دیا جائے کہ ان کی مقامی زبان یا زبانیں بدیسی زبان کے مقابلے میں کمزور اور کم مایہ ہیں۔ دوسری بات یہ کہ بدیسی زبان کو سیکھنے اور حاصل کرنے میں مقامی آبادی کا فائدہ ہو۔ بلکہ یوں کہیں کہ بدیسی زبان کو حاصل کرنے میں مقامی لوگوں کا صرف فائدہ نہ ہو، بلکہ اسے نہ حاصل کرنے میں نقصان بھی ہو۔ تیسری بات یہ کہ بدیسی زبان بولنے والوں کی خاصی تعداد غیر ملک میں موجود ہو، تاکہ وہ اپنے قول اور عمل کے ذریعے اپنی زبان کو کثیر سے کثیر تعداد میں لوگوں تک پہنچا سکیں۔

انگریزی نے ہمارے یہاں اسی لیے فروغ پایا کہ وہ حاکموں کی زبان تھی اور حاکم لوگ ہم سے کسی اور زبان میں بات کرتے ہی نہیں تھے۔ گنواروں اور دیہاتیوں کی حد تک تو انتظامیہ کے انگریز افسران مقامی زبان میں ٹوٹی پھوٹی بات کر لیتے تھے۔ لیکن وہ افسران جن کا براہ راست تعلق انتظامیہ سے نہ تھا، مثلاً فوجی افسر، انجینئر، ریلوے، کسٹم اور چنگی کے افسر وغیرہ، وہ لوگ انگریزی کے سوا اور کوئی زبان کم و بیش بالکل نہ جانتے تھے۔ اور اگر حکومت سے ہندوستانی بیچارے کا کوئی کام آ پڑے، اسے کسی چیز کی منظوری حاصل کرنی ہو، کسی وجہ سے عدالت کا دروازہ کھٹکھٹانا ہو، تو پھر انگریزی دانوں ہی سے کام لینا پڑتا تھا۔ معمولی درخواست بھی انگریزی میں لکھنی پڑتی تھی۔ سب

سے بڑھ کر یہ کہ انگریز کا تقرب حاصل کرنے کے لیے انگریزی کے سوا کوئی ذریعہ نہ تھا۔ پھر یہ بھی تھا کہ ہندوستانی آدمی کی علمیت اور لیاقت ناپنے کا عام پیمانہ یہ تھا کہ وہ انگریزی کتنی اچھی لکھتا بولتا ہے۔ نوآبادیاتی زمانے میں انگریزی کی تاریخ کے پس منظر کو الگ رکھیے تو پہلی بات یہ سامنے آتی ہے کہ جدید زمانے میں جدید انگریزی کے فروغ کی مثال سے دلیل لانا درست نہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اس زمانے میں لوگوں کی ایک بڑی تعداد کسی سیاسی یا سرکاری دباؤ کے بغیر انگریزی سیکھ رہی ہے۔ لیکن یہ لوگ شہری لوگ ہیں اور ایسی صنعتوں یا کاروباروں میں کام کرتے ہیں جہاں انگریزی کی ضرورت بہت زیادہ ہے۔ یہ خیال بالکل غلط ہے کہ انگریزی ہمارے دیہاتوں میں بھی پھیل رہی ہے۔ بلکہ اب تو ایسی مثالیں ہمارے سامنے ہیں کہ دیہات سے آنے والے ذہین بچے بھی شہری اسکولوں مثلاً I.I.T. یا I.I.M. وغیرہ کی انگریزی کے ساتھ معاملہ نہیں کر سکتے اور یا تو پڑھنا چھوڑ دیتے ہیں، یا پھر دنیا ہی چھوڑ جاتے ہیں۔ لہذا شہری، متمول، صارفانہ زندگی میں شرکت رکھنے والی آبادی میں انگریزی کا فروغ کوئی معنی نہیں رکھتا۔ بعض لوگ بڑے فخر سے کہتے ہیں کہ ہوائی جہاز رانی، کمپیوٹر، جدید سائنسی موضوعات وغیرہ، ان سب فنون کی زبان انگریزی ہے لہذا ہمیں انگریزی سے مفر نہیں۔ یہاں بھی وہی بات صادق آتی ہے کہ ایسے لوگ ہیں ہی کتنے جو ہوائی جہاز رانی یا جدید سائنسی میدانوں میں کام کر رہے ہوں؟ پھر یہ بھی غور فرمائیے کہ دنیا کی تمام بڑی زبانوں نے اپنی سائنسی زبان وضع کر لی ہے۔ عربی فارسی والے سارا کمپیوٹر کام اپنی ہی زبان میں کرتے ہیں۔ اور آخری بات یہ کہ انگریزی کے پیچھے ڈیڑھ سو یا اس سے بھی کچھ زیادہ مدت کا نوآبادیاتی دباؤ ہے۔ لہذا جدید دنیا میں انگریزی کا فروغ ایک مصنوعی صورت حال کا بھی مرہون منت ہے۔ یہ معاملہ سب زبانوں کے ساتھ نہیں، اور اردو کے ساتھ تو بالکل نہیں۔

اگر مندرجہ بالا صورت نہ مہیا ہو (اور اب اس کا امکان بہت کم ہے) تو پھر غیر ملک میں جا کر کسی زبان کے تحفظ اور بقا کی صرف ایک صورت بچتی ہے، اور وہ یہ کہ باہر سے آنے والوں کو اپنی زبان کے قائم رکھنے میں گہری دلچسپی ہو کہ وہ اپنی اولادوں پر ساتھیوں اور ہمجوئیوں کے دباؤ (Peer Pressure) کے باوجود انھیں اپنی زبان سکھائیں، اور صرف بولنے کی حد تک نہیں، بلکہ روزمرہ استعمال کے ساتھ لکھنے اور پڑھنے کی حد تک بھی زبان کو استعمال کرنے کے لیے مکلف کر سکیں۔

اردو بیچاری کا تو یہ حال ہے کہ وہ اپنے گھر ہی میں بیگانوں کی طرح رکھی جا رہی ہے۔ برصغیر، اور خاص کر ہندوستان کے اردو والوں کا خاصا طبقہ اردو سے بے بہرہ ہے اور اردو پڑھنا بھی نہیں چاہتا۔ یا تو اسے اردو سے محبت نہیں ہے، یا وہ اردو کو اپنی زبان نہیں سمجھتا، یا پھر وہ زبان کو محض نوکری

یا حصول معاش کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ یہ بات اب بھی سننے میں آتی ہے کہ اردو کی ترقی تب ہوگی جب اردو کو ”روزی روٹی سے جوڑ“ دیا جائے گا۔ اس بات سے قطع نظر کہ یہ فقرہ نہایت بھونڈا اور اردو محاورے سے خارج اور اپنے واضح کی جہالت پر دال ہے، یہ بات ہی بالکل مہمل ہے کہ برصغیر میں اردو، یا کسی بھی مقامی زبان کو نوکری یا معاش کے لیے ضروری سمجھا جائے۔ نوکری تو ہمارے یہاں نہ ہندی پڑھ کر ملتی ہے نہ کوئی اور علاقائی زبان پڑھ کر۔ اور جن علوم کا آج کل چرچا بہت ہے ان میں تو ہندی یا کسی بھی مقامی زبان کا کوئی گزر ہی نہیں۔ وہاں تو سب کام انگریزی میں ہوتا ہے۔ پھر اردو کو ”روزی روٹی“ سے ”جوڑنے“ کا تقاضا محض دھوکا ہے اور اردو والوں کو اردو سے دور رکھنے کا مضبوط بہانہ۔ اردو پڑھنے کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ انگریزی چھوڑ دی جائے۔ اردو پڑھنے کا مطلب یہ ہے کہ انگریزی کے ساتھ ساتھ اردو بھی پڑھی جائے۔

بہر حال، ممالک غیر میں تو اردو بیچاری کسی بھی طرح ”روزی روٹی“ سے نہیں ”جڑ“ سکتی۔ وہاں تو اردو والوں کو اردو حاصل کرنے کی ضرورت اس لیے ہے کہ اردو ان کی تہذیبی شناخت ہے اور ان کے بہت سارے علوم، روایات، تاریخ اور تہذیبی حقائق اور افسانے اردو ہی کے دامن میں پوشیدہ ہیں۔

ہمارے بعض دوستوں نے ”اردو کی نئی بستیاں“ کا نعرہ ایجاد کیا ہے۔ خدا ہی جانے کہ یہ نعرہ کسی سنجیدہ مطالعے اور حقائق و اعداد و شمار پر مبنی ہے یا بھولے بھالے اردو والوں کو رجھانے کے لیے ایک سیاسی اسٹنٹ ہے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اور شاید کسی نے ابھی تک ”دنیا میں اردو کا پھیلاؤ“ کہیں دیکھا نہیں ہے۔ لیکن ہمارے بعض دوست (جنہیں اردو کا دوست کہنا مشکل ہے) اپنا الو سیدھا کرنے کے لیے ”اردو کی نئی بستیاں“ کے گن گار رہے ہیں۔ اگر اخباری رپورٹ صحیح ہے تو ایک ”محب اردو“ گوپی چند نارنگ نے ابھی حال میں فرمایا:

اردو اب دنیا کی ایک بڑی اور طاقتور زبان بن چکی ہے۔ [نارنگ] نے اردو زبان کی سات سو سالہ تاریخ کا جائزہ پیش کیا اور بتایا کہ اردو کی نئی بستیاں نہ صرف خلیجی ممالک میں، بلکہ یورپ، امریکہ اور کناڈا میں بھی آباد ہیں جہاں محبان اردو اپنی زبان کی تعمیر، ترویج و اشاعت اور اس کے فروغ کے لیے شب و روز سرگرم عمل ہیں۔

ظاہر ہے کہ اس قسم کے بیانات دل کو خوش رکھنے کے لیے، اور ضرورت پڑی تو نعرہ وصل علی لگانے کے لیے تو ایک حد تک کارآمد ہو سکتے ہیں لیکن حقیقت حال سے ان کا کوئی واسطہ نہیں۔ ”دنیا کی ایک بڑی اور طاقتور زبان“ کا اپنے گھر میں کیا حال ہے، اس سوال کو فی الحال نظر انداز بھی کر دیں، تو ہم یہ ضرور

پوچھنا چاہتے ہیں کہ ”دنیا کی بڑی اور طاقتور زبان“ شمار ہونے کے لیے کون سی شرطیں پوری کرنا ضروری ہیں؟ اور کیا اردو ان میں سے کوئی بھی شرط پوری کر سکتی ہے؟ جن لوگوں کی زندگی کا مقصد صرف تقریر بازی کے ذریعے سامعین سے داد وصول کرنا ہے، ہم ان کی بات نہیں کرتے۔ خوش فہمی یا سیاسی اسٹنٹ کی بات اور ہے، لیکن حقیقت کا تھوڑا سا بھی شعور ہو تو ہمیں یہ معلوم ہو گا کہ اس وقت اردو کی ضرورت ”نئی بستیاں“ بسانے کی نہیں، بلکہ برصغیر میں اردو کی بستیوں کو اجڑنے سے بچانے کی ہے۔ اردو اگر ”دنیا کی بڑی اور طاقتور زبان“ ہے تو براہ کرم یہ بتایا جائے کہ دنیا کی کتنی یونیورسٹیوں میں اردو پڑھائی جا رہی ہے، اور وہ کس سطح کی اردو ہے، اور اس کے طالب علموں کی تعداد کیا ہے؟ براہ کرم یہ بتایا جائے کہ دنیا کے کتنے ثانوی اسکولوں میں اردو پڑھائی جا رہی ہے، اسی طرح، جس طرح یورپ اور امریکہ اور کناڈا کے بیشتر ثانوی اسکولوں میں فرانسیسی، یا جرمن، یا ہسپانوی، یا روسی، پڑھائی جاتی ہے؟ اردو کی تو بات چھوڑیے، یہی بتا دیجیے کہ دنیا کے کتنے ثانوی اسکولوں میں عربی یا فارسی یا چینی پڑھائی جا رہی ہے؟ اور وہ کون سے محبان اردو ہیں جو اردو کی ”تعمیر، ترویج و اشاعت اور اس کے فروغ کے لیے شب و روز سرگرم عمل ہیں۔“ چلیے، ”شب و روز“ نہ سہی، وہ محبان اردو اگر دن رات میں ایک گھنٹہ بھی اردو کے لیے سرگرم عمل رہتے تو ان ممالک میں اردو کا وہ حال نہ ہوتا جو آج ہے اور جس کا ذکر آگے آ رہا ہے۔

کتنے افسوس کی بات ہے کہ ہم اپنے گھر سے تو اردو کو خارج کیے دے رہے ہیں اور اس کی تعلیم نہ دینے کے لیے ہر طرح کے بہانے تراش رہے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ”اردو کی نئی بستیاں“ آباد کرنے کا دعویٰ رکھتے ہیں۔

زیر نظر مضمون کا ایک روپ میں نے ابھی موقر رسالے آج کل نئی دہلی میں شائع کرایا تھا۔ مجھے یہ توقع تو نہ تھی کہ کوئی میری باتوں پر غور کرے گا، لیکن یہ توقع ضرور تھی کہ مضمون پڑھا جائے گا۔ لیکن ہوا وہی جو نہ ہونا تھا۔ شاید ہی کسی نے مضمون کو کچھ توجہ سے پڑھا ہو، لیکن لوگ ناراض بہت ہوئے کہ میں نے ”اردو کی نئی بستیاں“ کے وجود سے انکار کیا ہے اور اس بات پر بھی کچھ گفتگو کی ہے کہ زبانوں کا پھیلاؤ بہت اچھی چیز ہے لیکن اسی وقت، جب زبان اپنے گھر میں مضبوط اور موثر ہو۔ ایک صاحب نے مجھے مطلع کیا کہ ”اردو کی اہم بستیوں“ میں ”خلیجی ممالک“ بھی ہیں کیونکہ وہاں برصغیر کے لوگ مستقل یا عارضی طور پر آباد ہیں اور وہ اپنے بچوں کو اسکول ہی نہیں بلکہ کالج کی بھی سطح پر صرف اردو زبان ہی نہیں، بلکہ اردو ادب کی بھی تعلیم دلواتے ہیں۔ بیچارے خوش فہم معترض کو یہ بات یاد نہ رہی کہ خلیجی ممالک میں برصغیر سے گئے ہوئے اردو بولنے والوں کی آبادی بہت نہیں ہے، اور

اگر بہت ہے بھی تو وہ بہر حال عارضی ہے۔ آج بھی برصغیر کے لوگوں کو خلیجی ممالک اور سعودی عرب میں کچھ بہت توقیر سے نہیں دیکھا جاتا، اور وہ دن بہت دور نہیں جب اس خطہ ارض میں برصغیر کے لوگوں کو صرف وہی نوکریاں مل سکیں گی جن کو مقامی لوگ حقارت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ (بڑی حد تک اب بھی یہ ہو رہا ہے۔) وہ چند سو لوگ جو عرب ممالک میں اپنے بچوں کو اردو پڑھوارہے ہیں، وہ وہاں کے مستقل باشندے نہیں ہیں۔ ان کے دم سے اردو کی کوئی بستی نہیں بس سکتی۔ انگریزی کی کہاوت ہے:

One swallow does not make a summer.

اس کہاوت کا اردو روپ یوں ہو سکتا ہے کہ ”ایک بلبل سے گلشن نہیں بنتا۔“ برصغیر کے باہر سب ملا کر شاید دس لاکھ لوگ بھی ایسے نہ ہوں گے جو مستقل طور پر برصغیر کے باہر قیام پذیر ہیں اور جن کی عمریں ابھی نو جوانی کی منزل میں ہیں اور جو اردو بولنا، پڑھنا، اور لکھنا، جانتے ہوں (ملاحظہ رہے کہ میں اردو ”پڑھنا“ اور اردو ”لکھنا“ کے لیے اردو رسم الخط کی شرط نہیں لگا رہا ہوں) اور جن کا ارادہ یا نیت ہو کہ وہ اپنی اولادوں کو بھی اردو بولنا، پڑھنا، اور لکھنا، سکھائیں گے۔ اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ ان دس لاکھ لوگوں کا ارادہ یا نیت قوت سے فعل میں منتقل ہو سکے گی، اور یہ بھی فرض کر لیا جائے کہ اگلے دس برس میں اسی عمر کے پانچ لاکھ مزید ایسے لوگ جو اردو بولتے، لکھتے اور پڑھتے ہوں، برصغیر سے باہر جا کر دوسرے ملکوں میں بس جائیں گے تو بھی اگلے دس برس میں برصغیر کے باہر مستقل طور پر مقیم اردو بولنے، لکھنے، اور پڑھنے والوں کی واقعی تعداد مزید پندرہ لاکھ سے زیادہ نہ ہو سکے گی۔ ان لوگوں کو شمار کرنا بیکار ہے جو گذشتہ تیس چالیس برس کی مدت میں برصغیر سے اردو بولتے، پڑھتے اور لکھتے ہوئے آئے اور ممالک غیر میں بس گئے تھے۔ ایسے لوگوں کی تعداد کم ہو رہی ہے، اور ان کی اولادیں زیادہ تر اردو سے نابلد ہیں۔ پھر چھ سو کروڑ سے زیادہ انسانوں کی دنیا میں وہ کون سی ”دنیا“ ہے جہاں اردو کا ”پھیلاؤ“ ہو رہا ہے؟

اردو کی نئی بستیاں کہاں ہیں؟ اس سوال کا جواب ڈھونڈنے کے لیے یہ سوال بھی پوچھ لیجیے کہ آج برصغیر کے باہر مستقل طور پر مقیم اردو مصنفین کی اوسط عمر کیا ہے؟ اگر وہ چالیس سے کم ہے تو اس کا امکان ہے کہ اردو میں تصنیف و تالیف کا کام برصغیر کے باہر ابھی بیس پچیس سال اور چلے گا۔ اگر ان مصنفین کی اوسط عمر چالیس سے زیادہ ہے تو برصغیر کے باہر اردو تصنیف و تالیف کی بقیہ عمر ہر اوسط سال کے اعتبار سے ایک یا دو سال کم ہوتی جائے گی۔ یعنی اگر مصنفین کی اوسط عمر (مثلاً) اکتالیس ہے تو برصغیر کے باہر اردو تصنیف و تالیف کی بقیہ عمر پچیس سے کم اور زیادہ سے زیادہ شاید چوبیس ہو

گی۔ و قس علی ہذا۔

اب لگے ہاتھوں یہ بھی غور کر لیجیے کہ برصغیر کے باہر اردو بولنے، پڑھنے، اور لکھنے لوگ کہاں بے ہوئے ہیں؟ ظاہر ہے کہ ان کی ایک قابل لحاظ تعداد برطانیہ میں ہے۔ مگر وہ کتنے ہیں؟ اور ان میں سے کتنے ایسے ہیں جو ابھی ہائی اسکول یا اس کے برابر کے درجوں تک زیر تعلیم ہیں اور جو اردو بولتے، پڑھتے، اور لکھتے ہیں؟ کیا ان کی تعداد پورے برطانیہ کی آبادی کا نصف فی صدی بھی ہے؟ اب اس کے بعد مشرق وسطیٰ کے ممالک کو الگ الگ دیکھ لیجیے، پھر مغربی یورپ کے ممالک کو اور پھر کناڈا اور امریکہ کی خبر پوچھ لیجیے۔

رسالہ آج کل نئی دہلی کا شمارہ بابت جولائی ۲۰۰۸ء شاید کچھ لوگوں کی نظر سے گذرا ہو۔ شاید ان لوگوں میں ”اردو کی نئی بستیوں“ کے بھی کچھ مشعل بردار ہوں۔ اس شمارے میں ایک مضمون ”برطانیہ میں اردو درسیات کے معاملات“ شائع ہوا ہے جس کے مصنف کنور صغیر احمد ہیں۔ وہ فرماتے ہیں:

برطانیہ میں نوے کی دہائی سے اردو کا زوال شروع ہو گیا۔

برطانیہ میں اردو پڑھانے والے اساتذہ کو خاصی مشکلات کا سامنا ہے... اردو کی اس حیثیت کو تسلیم (recognise) نہیں کیا جا رہا ہے جو اس کا حق ہے...

لندن کی ایک بارو (Borough) میں جہاں تقریباً اٹھارہ فی صدی پاکستانی آباد ہیں، وہاں تقریباً سب ہی کالجوں، اسکولوں میں اردو پڑھائی جاتی تھی مگر نوے کی دہائی میں وہاں اردو کا زوال شروع ہوا۔ اب یہ سٹ کر گنتی کے چند اسکولوں اور ایک کالج تک محدود ہو گئی ہے...

نوے کی دہائی ہی میں اس Borough میں ایجوکیشن کمیٹی کے چیئرمین ایک پاکستانی تھے۔ انھوں نے بھی اردو کے فروغ کے لیے کچھ نہیں کیا، بلکہ اس Borough میں اردو کا زوال ان ہی کے دور میں شروع ہوا۔

اسی طرح کا زوال لیڈز (Leeds) میں ۲۰۰۶ء میں دیکھنے میں آیا جو ایک افسوس ناک صورت حال ہے۔

برطانیہ میں ”اردو کی نئی بستی“ کا حال آپ نے دیکھ لیا۔ آج کل کے اسی شمارے میں ستیہ پال آنند صاحب کا مضمون ہے، ”شمالی امریکہ میں اردو درسیات کے مسائل“۔ آنند صاحب فرماتے ہیں:

۱۹۹۷ء سے ۲۰۰۳ء تک کاؤنٹی کے اسکولوں میں پرائمری یعنی Elementary سطح پر دو ہزار سے کچھ زیادہ طلبہ اور طالبات نے داخلہ لیا جن کے داخلہ فارم میں مادری زبان کے خانے میں ”اردو“ تحریر کیا گیا تھا۔ ماسوا صرف دس (۱۰) طالبات کے (طلبہ نہیں) باقی سب نے اختیاری مضمون کے طور پر اردو کے سامنے کراس (Cross) [یعنی نفی] کا نشان لگا دیا تھا۔

ستیہ پال آنند مزید کہتے ہیں کہ تمام طلبہ کے والدین سے پوچھا گیا تھا کہ ”کیا وجہ ہے کہ آپ اپنے بچے کو اردو یا ہندی زبان کی ابتدائی تعلیم بھی نہیں دینا چاہتے جب کہ یہ آپ کے ملک کی قومی زبان ہے؟“ آنند صاحب مطلع کرتے ہیں کہ:

تقریباً سبھی نے ایمان داری سے اس بات کا اقرار کیا تھا کہ اردو کی تعلیم ان کے بچوں کے اچھے مستقبل میں حارج ہوگی۔

ستیہ پال آنند صاحب مزید لکھتے ہیں:

کوئی نہیں چاہتا تھا کہ Elementary level پر اس کے بچے اردو ابجد سیکھیں... جب وہ اپنے اردو بولنے والے ہم وطن بچوں سے محو کلام ہوں گے، لیکن وہ بھی اردو کے ابجد سے نا بلد محض رہ جائیں گے، اس بات کی کوئی فکر والدین کو نہیں تھی۔

آنند صاحب نے اپنے مطالعے اور تجربے کی روشنی میں حسب ذیل نتائج نکالے ہیں:

(۱) آنے والے دس پندرہ برسوں میں امریکہ، کناڈا میں پیدا ہو چکے یا پیدا ہونے والے بچے اردو سے نا بلد محض ہوں گے...

(۲) اگر نئے تارکین وطن (جو بالغ ہو چکے ہیں) کی تعداد میں کمی بدستور ہوتی رہی تو موجودہ نسل جو پچاس سال سے تجاوز کر چکی ہے، آہستہ آہستہ ختم ہوتی جائے گی اور اس طرح اردو کا رہا سہا وجود بھی ختم ہو جائے گا...

(۳) اس صورت حال کا تدارک ممکن نہیں ہے۔

ملحوظ رہے کہ ابھی حال ہی میں اردو کے ایک رسالے نے امریکہ کو ”اردو کی نئی بستی“ قرار دیا ہے۔ کاش اس پرچے کے مدیر محترم، اور ہمارے گوپی چند نارنگ، اور ان کی تقریر پر تالیاں پیٹنے والے صاحبان اردو ہی کے ادیب اور امریکہ میں مقیم جناب ستیہ پال آنند کی تحریر سے کچھ عبرت حاصل کرتے۔

(۲)

بعض لوگ (مثلاً جناب مقصود الہی شیخ، مدیر مخزن، برطانیہ) یہ معلوم کرنا چاہتے ہیں کہ اردو کا ”پھیلاؤ“ جو ”تمام عالم“ میں ہو رہا ہے، وہ اردو کے حق میں اچھا ہے کہ برا؟ تو یہ تو سامنے کی بات

ہے کہ زبان کا پھیلاؤ اس کے حق میں اچھا ہی ہوتا ہے، لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ شرط بھی ہے کہ خود اس زبان کے اپنے گھر میں اس کی جگہ مضبوط ہو۔ ورنہ زبان اگر اپنے گھر میں کمزور رہے گی تو باہر بھی اس کا پھیلاؤ نہ ہوگا، کیونکہ وہی زبانیں باہر پھیل سکتی ہیں جو اپنے گھر میں مضبوط ہوں۔ اس کی وجہ اور کچھ نہیں، بس یہی ہے کہ زبانیں اپنے گھر ہی کے حوالے سے جانی اور پہچانی جاتی ہیں اور جہاں کی زبان ہوتی ہے وہیں کے لہجے، محاورے، اور استعمالات کے حوالے سے زبان کی معیار بندی ہوتی ہے۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ اردو کا گھر تو برصغیر ہو، لیکن اس کی معیار بندی نیویارک یا لندن یا شنگھائی کے حوالے سے ہو۔

بہر حال، اس سوال پر بھی تاریخ کی روشنی میں غور کر لیتے ہیں کہ زبان کا پھیلاؤ اس کے حق میں اچھا ہے کہ برا۔ تین زبانیں ایسی ہیں اردو زبان سے جن کے رشتے دنیا کی اور تمام زبانوں سے زیادہ گہرے اور زیادہ وسیع بھی ہیں۔ ایک تو سنسکرت، جس نے اردو کو جنم دیا، دوسری فارسی، جس نے اردو کی تقریباً تمام فکری اور ادبی لفظیات فراہم کی، اور تیسری عربی، جس نے اردو کو لسانی سطح پر زیادہ تر فارسی کے توسط سے، لیکن تہذیبی طور پر براہ راست متاثر کیا۔ ان تین زبانوں میں سنسکرت زبان سے زیادہ اہم ہے لیکن سنسکرت اپنے گھر کے باہر من حیث اللسان کبھی نہیں گئی۔ تہذیبی اور مذہبی وجود کے طور پر سنسکرت کا اثر چینی، جاپانی، کوریائی، تھائی، ملائی، بھاشا (انڈونیشیائی)، اور سنہالی زبانوں پر سب سے زیادہ ہے۔ ثبوت کے طور پر صرف ایک لفظ Mandarin کا ذکر کافی ہے جو چینی سے انگریزی اور کئی دوسری زبانوں سے منتقل ہوا لیکن جو دراصل سنسکرت ”منتری“ ہے۔ لیکن سنسکرت چونکہ اپنے گھر کے باہر مستقل عوامی زبان کی حیثیت سے نہیں گئی، اور فارسی اور عربی نے دور دور تک اپنے مستقل یا عارضی مستقر بنائے، لہذا سنسکرت ہمارے لیے بحث سے خارج ہے۔ فارسی اور عربی کا بدلیسی تجربہ البتہ ہمارے لیے کچھ کارآمد ہو سکتا ہے۔ فارسی چونکہ ہم برصغیر والوں کے لیے زیادہ فوری وجود رکھتی ہے لہذا ہم فارسی کا ذکر پہلے کریں گے۔

فارسی کو ایران میں فارسی، افغانستان میں فارسی/دری، تاجکستان میں تاجیک، اور ترکی میں فارسی کہتے ہیں۔ ہندوستان میں بھی اسے فارسی کہا جاتا رہا ہے اور اب بھی یہی نام مستعمل ہے۔ ان ممالک کے علاوہ، اٹھارہویں صدی تک کئی اوروں وسط ایشیائی ملکوں میں فارسی کا چلن بہت تھا۔ اہل ایران اپنی فارسی کو مستند سمجھتے ہیں اور بقیہ تمام فارسیوں (بشمول دری و تاجیک) کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ لیکن درحقیقت خود ایرانیوں کے کئی لہجے ہیں اور بعض لہجے اور تلفظ آپس میں بہت متفاو ہیں۔ عمومی طور پر جدید ایرانیوں کا تلفظ غیر ایرانی کو آسانی سے سمجھ میں نہیں آتا۔ اس کے برخلاف

ہندوستانی فارسی برصغیر میں ہر جگہ ”ہندوستانی“ لہجے میں بولی جاتی ہے۔ الا یہ کہ یونیورسٹیوں اور شاید بعض اعلیٰ مدارس میں فارسی کے اساتذہ اور طالب علم ایرانی لہجے کی کامیاب یا ناکام نقل کرتے ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب سارے برصغیر میں فارسی اتنی ہی مقبول اور رائج تھی جتنی آج انگریزی مقبول اور رائج ہے۔ لیکن سارے برصغیر میں شروع ہی سے وہی لہجہ رائج رہا ہے جسے آج ہندوستانی کہا جاتا ہے اور جو بہت شروع کے، یعنی کوئی ہزار برس پہلے کے ایرانی لہجے سے مشابہ تھا۔ ایرانی لہجہ، بلکہ لہجے، بدلتے گئے، لیکن ہندوستانی لہجہ اپنی جگہ پر قائم رہا۔ بلکہ ایک زمانہ وہ بھی تھا جب ایرانی لہجے کی نقل کرنا ہندوستانیوں کے نزدیک معیوب بات تھی۔ غالب نے لکھا ہے کہ اہل زبان کے لہجے کی نقل کرنا بھانڈوں کا کام ہے۔ اہل علم تو اہل زبان کے محاورے کی نقل کرتے ہیں، نہ کہ اس کے لہجے کی۔ خسرو نے غالب سے کوئی چھ سو برس پہلے کہا کہ ہندوستانی فارسی تمام فارسیوں سے بہتر ہے کیونکہ ہمارا لہجہ اور محاورہ ہر جگہ یکساں ہے درحالیکہ فارسی کے بہت سے لہجے ہیں اور ہر لہجہ دوسرے پر فوقیت کا دعویٰ کرتا ہے۔

ہر چند کہ ایرانی عموماً ہماری فارسی کو حقیر سمجھتے ہیں اور اب خود برصغیر کے بھی زیادہ تر فارسی داں حضرات ہندوستانی فارسی کو معتبر نہیں مانتے، لیکن گزشتہ ہزار برس میں برصغیر نے فارسی کے کئی عظیم مصنفوں کو پیدا کیا اور کئی غیر ہندوستانی فارسی گو یوں کو بھی عظمت ہندوستان ہی میں رہ کر حاصل ہوئی۔ گزشتہ ہزار برس میں ہر صدی ہندوستانی فارسی کے لیے مبارک و مسعود رہی ہے۔ بیسویں صدی میں بھی، جب برصغیر سے فارسی کا چلن کم و بیش اٹھ ہی چکا تھا، ہندوستانی فارسی نے اقبال اور شبلی نعمانی اور مولانا گرامی جیسے زبردست شاعر اور شبلی نعمانی اور حافظ محمود شیرانی اور نذیر احمد اور قاضی عبدالودود جیسے عالم پیدا کیے۔ لہذا ہندوستان آ کر فارسی زبان و ادب کو فائدہ ہی ہوا۔ ایرانی بھی آہستہ آہستہ اس حقیقت کو تسلیم کرنے لگے ہیں۔ یہ بھی ایک تاریخی سچائی ہے کہ ان ممالک کے مقابلے میں جنہیں کبھی ”ایران کبیر“ میں شمار کیا جاتا تھا (مثلاً آذربائیجان، ازبکستان، تاجکستان، وغیرہ) ہندوستان کے فارسی مصنفین کی تعداد بہت زیادہ ہے اور کیفیت کے اعتبار سے بھی ہندوستانی فارسی کا پلہ ان سب ممالک کی فارسی پر بھاری ہے اور کئی ہندوستانی فارسی مصنف، مثلاً بیدل، وسط ایشیا کے کئی ممالک میں نہایت عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔

ایرانیوں کی نظر میں افغانستان کی فارسی (دری) اور تاجکستان کی فارسی (تاجیک) بھی چنداں لائق اعتنا نہیں۔ لیکن یہ فارسی کے غیر ممالک میں پھیلاؤ ہی کے سبب تھا کہ ایک زمانے میں البانیہ اور یوگوسلاویہ سے لے کر چین تک اور ترکی سے لے کر انڈونیشیا تک مسلمان علما کے درمیان عربی کے

علاوہ بھی (اور کبھی کبھی تو عربی کے بجائے) ایک زبان (یعنی فارسی) رابطے کے لیے مہیا تھی۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے لے کر کمیونسٹوں کے فروغ تک مشرقی یورپ کے مسلمان علما کے لیے تو فارسی شاید مقبول ترین اسلامی زبان تھی۔

یہ بات بھی خیال میں رہے کہ فارسی زبان کا اثر صرف اردو ہی پر نہیں ہے۔ ملک کے باہر دیکھیے تو ازبک، جسے پہلے زمانے میں چغتائی ترکی کہتے تھے، ترکی، آذری، اور ملک کے اندر دیکھیے تو پنجابی، کشمیری، اور پشتو کا ادب سرتاسر فارسی کے اثرات سے معمور ہے۔ سترھویں صدی کی کلاسیکی ترکی شاعری (جسے ”دیوان“ شاعری کہتے ہیں)، فارسی اور خاص کر سبک ہندی کی شاعری سے اس درجہ متاثر ہے کہ میں ترکی نہ جاننے کے باوجود فارسی رسم الخط میں لکھی ہوئی دیوان شاعری کو بڑی حد تک سمجھ لیتا ہوں۔ برصغیر کی جن زبانوں میں فارسی کی لفظیات کثیر مقدار میں ہیں ان میں اردو اور پنجابی کے علاوہ مراٹھی، بنگالی، آسامی، اودھی، برج بھاشا، اور راجستھان کی مختلف چھوٹی بڑی زبانیں شامل ہیں۔

اب ایک نگاہ عربی پر ڈالتے ہیں۔ جس طرح ایران کے اندر فارسی کے کئی لہجے ہیں، اسی طرح جزیرہ نماے عرب کے اندر عربی کے بھی کئی لہجے ہیں۔ یعنی دونوں علاقوں کے اپنے جغرافیائی حدود کے اندر بھی ان کی زبانوں کے کئی لہجے ہیں جو اپنی اپنی جگہ مستند ہیں۔ لیکن ایک بہت بڑا فرق یہ ہے کہ جزیرہ نماے عرب کے جغرافیائی حدود کے باہر بھی کئی علاقوں میں عربی زبان اسلام کے پہلے سے موجود تھی، لیکن فارسی کا چلن اسلام کے پہلے صرف ایران تک محدود تھا۔ جزیرہ نما کے باہر عربی جن علاقوں میں کثرت سے تھی ان میں موجودہ عراق کا بڑا حصہ تھا جسے زمانہ قدیم میں عراق عرب کہتے تھے۔ اس کے علاوہ موجودہ اسرائیل، فلسطین، لبنان اور اردن کے تقریباً تمام علاقوں میں عربی زبان قبل اسلام سے رائج تھی۔ ذرا نزدیک آئیے تو ہندوستان کے جنوبی ترین علاقے یعنی کیرالا میں عربی بولنے والے قبل اسلام کے زمانے میں موجود تھے۔ کیرالا کو ایک زمانے تک عربوں کی دیکھا دیکھی ”معر“ کہا جاتا تھا، یعنی پار اترنے یا پار کرنے کی جگہ، کیونکہ یہاں سے شمالی سرانديپ (موجودہ سری لنکا) تک کشتیاں کثرت سے آتی جاتی تھیں۔ کیرالا کے عربوں نے یہاں بود و باش اختیار کر لی اور مقامی لوگوں میں کثرت سے شادیاں کیں اور اسی باعث ملیالم زبان میں مسلمانوں کو اب بھی ”ماپلا“ (Mapalla) یعنی ”داماد“ اور ہوشیار یا چالاک مسلمانوں کو ”کارٹربی منشی“ (کارٹ+رب+منشی) کہا جاتا ہے۔ معبر کے ماپلاؤں کی عربی آہستہ آہستہ محو ہو گئی لیکن وہاں کی زبان ملیالم میں عربی الفاظ کثرت سے ہیں اور مسلمان ملیالی ادیبوں کی ملیالی میں عربی کا تناسب اور

بھی زیادہ ہے اور ان کی ملیالی کو بہت قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔

اس طرح عربی زبان معبر سے غائب نہیں ہوئی، بلکہ اس کے کچھ اجزا معبری یعنی ملیالم زبان میں حل ہو گئے۔ جنوبی ہند میں معبر سے ذرا اوپر موجودہ تامل ناڈو میں تامل اور عربی ملا کر ایک زبان بنی جو عربی رسم الخط میں لکھی جاتی ہے اور جسے ”اروی“ کہتے ہیں۔ برصغیر کے باہر مشرقی افریقہ میں عربی کے زیر اثر سواحلی زبان پیدا ہوئی اور عربی زبان کے نقوش مشرقی افریقہ کی ہر زبان پر واضح نظر آتے ہیں۔ حبشہ کا وہ حصہ جو اب الگ ہو کر اریٹریا (Eritrea) کے نام سے جانا جاتا ہے، عربی اثرات سے معمور ہے۔ وہاں کی سرکاری زبانوں میں عربی بھی ہے اور ایک زبان ”عفار“ ہے جو سامی نسل کی زبان ہے اور اس میں عربی کے الفاظ بکثرت ہیں۔

مصریوں نے کوئی تین چار سو برس کے عرصے میں پوری طرح اسلام قبول کیا اور عربی بھی قبول کر لی۔ لیکن مصری عربی کا لہجہ اور عربی روزمرہ ایسا ہے کہ جزیرہ نماے عرب اور خاص کر نجد والے اسے ٹھیک سے سمجھ نہیں سکتے۔ مصر کے مغرب میں جو ممالک شمالی افریقہ کے ہیں ان میں سوڈان، لیبیا، مراکش، اور الجیریا نمایاں ہیں۔ یہاں بھی عربی، بلکہ عربی نام کی کئی زبانیں بولی جاتی ہیں جو عمومی طور پر ایک دوسری کے لیے ناقابل فہم ہیں۔ افریقہ اور ایشیا کے عربی بولنے والوں کو جو چیز ایک زبان پر متحد اور متفق رکھتی ہے وہ قرآن مجید ہے۔ عام روزمرہ جیسا بھی ہو، لیکن ان سب ممالک کی علمی عربی قرآنی عربی سے بہت مختلف نہیں، لہجہ البتہ مختلف ہو سکتا ہے۔ جہاں تک سوال ادب کا ہے، تو تمام عربی بولنے یا سمجھنے والے قرآن ہی کی زبان میں ادب لکھتے ہیں۔

مندرجہ بالا نہایت سرسری محاکے سے ایک بات تو بالکل صاف ہو جاتی ہے: کسی زبان کا پھیلاؤ اس زبان کے لیے نقصان دہ ہو ہی نہیں سکتا، لیکن غیر جگہوں میں زبان کا پھیلاؤ تاریخی اور سیاسی پھیلاؤ اور دباؤ کے بغیر نہیں ہو سکتا۔ ہاں یہ ممکن ہے کہ جو لوگ زبان کے ”خالص“ روپ کے پرستار ہیں اور اپنی زبان کو ”خراب“ ہوتے نہیں دیکھ سکتے، وہ مختلف علاقوں میں رائج مختلف لہجوں کو حقارت یا افسوس کی نگاہ سے دیکھیں گے۔ (خوش قسمتی سے ایسے لوگ بہت کم ہیں۔) لیکن انھیں یہ بھی غور کرنا چاہیے کہ ان کی اپنی زبان بھی ان کے اپنے ملک کے مختلف علاقوں میں بولی جاتی ہے اور ہر علاقے میں اس کا لہجہ مختلف ہے۔ ہر علاقے کی کیا بات ہے، کسی بڑے شہر میں جا کر دیکھیے تو وہاں آپ کو مختلف طبقوں اور گروہوں میں مختلف لہجے سنائی دیں گے۔ دہلی تو بہت بڑا شہر ہے، لکھنؤ ہی میں دیکھ لیجیے، اردو بولنے والے شیعہ، سنی، کاسٹھ، مقامی برہمن، کشمیری برہمن، غیر برہمن، ان سب کے لہجے، ادائیگی، بعض لفظوں کے تلفظ، سب میں تھوڑا تھوڑا فرق نظر آئے گا۔ اور یہ اچھی بات ہے،

کیونکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ اردو زبان کو اپنے اپنے طور پر فطری انداز میں بولنے والے طرح طرح کے لوگ ہیں۔ میں مشرقی یوپی کا رہنے والا ہوں۔ مجھے نہیں معلوم کہ مغربی یوپی والوں کو میرا لہجہ کیسا لگتا ہے۔ لیکن خود میرا یہ عالم ہے کہ میرٹھ، مظفرنگر، مراد آباد وغیرہ کے قصبات والوں کی بولی مجھے مشکل نظر آتی ہے اور اگر وہ خالص کھڑی بولی والے چودھری لوگ ہوئے تو بعض اوقات انھیں سمجھنے میں بھی مجھے دیر لگ سکتی ہے۔ لکھنؤ کے لوگ خدا جانے ان لوگوں کے لہجے کو کیا کہیں گے، لیکن خود انھیں لکھنؤ اور مزید پورب والوں کا لہجہ ناپسند ہی آتا ہے۔ اور دہلی کے لوگ تو تمام پوربی محاوروں اور لہجوں کو ”گنوارو“ کہنا چاہتے ہیں۔

زبان کا علاقہ جب پھیلتا ہے تو زبان خواہ مخواہ بدلتی ہے۔ اس میں بری بات کیا ہے؟ بلکہ یوں کہیے کہ اس میں اچھائی ہی ہے، کیونکہ زبان اگر نئے ماحول میں تبدیلی نہ قبول کرے تو اس کے ٹوٹنے یا ترک ہونے کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ بعض اوقات جب کسی باہری زبان کا دباؤ پڑتا ہے تو زبان اپنے گھر ہی میں بدل جاتی ہے۔ اردو والے اس معاملے میں ست رفتار اور تنگ نظر ہیں۔ لیکن جاپانی کا یہ حال ہے کہ وہ انگریزی کے الفاظ بے تکلف قبول کر کے انھیں اپنے لہجے میں ڈھال کر بہت جلد رواں کر لیتی ہے۔ فرانس والے جو اصولاً اردو والوں سے بھی زیادہ ”خالص پسند“ اور کٹر ہیں، ہر سال چار و ناچار بیسیوں انگریزی الفاظ کو اپنی زبان کے لیے قبول کر لیتے ہیں۔ اور یہ حال صرف وہاں کے مرکزی اور مقتدر ترین لسانی ادارے Academie Francaise (فرانسیسی اکاڈمی) کا ہے۔ ورنہ حقیقی زندگی میں تو روز ہی نئے نئے لفظ اندر آتے رہتے ہیں۔

اسی طرح، یہ بھی ممکن ہے کہ بیرونی ملکوں میں تھوڑی بہت جو اردو آبادیاں ہیں، اگر وہ قائم رہ گئیں تو اب سے کوئی سو سال بعد ایسی اردو بولیں جس میں اور برصغیر کی معیاری اردو میں وہی رشتہ ہو جو آج ممبئی کی ”بمبیا“ زبان (یعنی اردو + بھوج پوری + مراٹھی + گجراتی + کوکئی) اور معیاری اردو میں ہے۔ اور یہ تو قطعی ممکن ہے کہ اس بیرونی اردو میں بہت سے الفاظ ایسے ہوں جو برصغیر کی اردو میں بالکل نہ ہوں۔ اگر افغانستان کی فارسی میں ایسے لفظ ہیں (مثلاً چکر زدن = گھومنا پھرنا، چکر لگانا) جو براہ راست اردو سے اٹھا لیے گئے ہیں تو بیرونی اردو میں مقامی زبان کے الفاظ اور محاورے کیوں نہ ہوں گے؟

مجھے ان باتوں سے کوئی پریشانی نہیں۔ زبان باہر جائے گی تو بدلے گی ضرور۔ اور باہر جائے گی تو دوسروں کو کچھ نہ کچھ متاثر بھی کرے گی۔ لیکن اردو کے بارے میں اصل سوال یہ نہیں ہے کہ برصغیر کے باہر اردو کہاں تک پھیل رہی ہے؟ اصل سوال یہ ہے کہ اردو کا تھوڑا بہت وجود جو بیرونی

ممالک میں کہیں کہیں نظر آتا ہے، وہ قائم رہے گا کہ نہیں؟ اور اگر قائم رہے گا تو کیا اتنے بہت سے لوگوں کی مادری زبان اور اولین زبان کی حیثیت سے قائم رہے گا کہ اس میں ادب تخلیق ہو سکے؟ مجھے دونوں باتوں میں بہت شک ہے۔ کسی ملک میں غیر زبانوں کا فروغ سرکاری سرپرستی اور حکومت کی طرف سے عملی اقدامات پر منحصر ہوتا ہے۔ اس سے زیادہ انحصار اس بات پر ہوتا ہے کہ اس زبان کی سماجی اور تہذیبی توقیر کتنی ہے؟ برصغیر میں فارسی کے فروغ میں دونوں باتیں شامل تھیں۔ لیکن سرکاری سرپرستی اور ہمت افزائی کے ختم ہونے کے ساتھ ہی فارسی کی سماجی اور تہذیبی توقیر بھی بہت کم ہو گئی۔ نتیجہ ہمارے سامنے ہے۔ لیکن فارسی پھر بھی نصابی زبان اور اعلیٰ ادب کی حیثیت سے برصغیر میں باقی ہے۔ ظاہر ہے کہ غیر ممالک میں اردو کو سرکاری سرپرستی اس حد تک تو حاصل ہو سکتی ہے (اور بہت جگہوں پر ہو بھی گئی ہے) کہ حکومت اس کی ابتدائی اور ثانوی تعلیم کا انتظام کر دے۔ کوئی بیرونی ملک والا اس سے زیادہ کربھی نہیں سکتا۔ یہ تو ممکن ہی نہیں کہ اردو کو کسی بھی غیر ملک میں وہ سرپرستی اور ہمت افزائی نصیب ہو جو فارسی کو، اور پھر انگریزی کو برصغیر میں نصیب تھی۔ لیکن اردو زبان بدلیسی گھروں میں کس حد تک اور کب تک بولی، پڑھی، اور لکھی جائے گی، اس کا انحصار بہر حال اس بات پر ہے کہ بدلیس باسی اردو والوں کی نظر میں اس کی تہذیبی اور سماجی توقیر کتنی ہے؟

(۳)

انگریزی کو پھر دیکھیے کہ وہ امریکہ، کناڈا، آسٹریلیا، نیوزی لینڈ، ہر جگہ آباد ہے۔ یہ اس وجہ سے نہیں کہ انگریزی میں کوئی خاص قوت تھی۔ ان ممالک میں انگریزی کے قائم ہونے کی ایک، اور صرف ایک وجہ ہے: انگریزی ان ممالک کے فاتحوں اور نوآبادکاروں کی زبان تھی۔ انھوں نے مقامی زبانوں کا انتہائی جابرانہ بلکہ بھیانانہ انداز میں قلع قمع کیا اور وہاں انگریزی بہ جبر رائج کی۔ ایسا نہیں ہے کہ وہاں کے لوگ اس طرح کے غیر مقیم یا تارک وطن رہے ہوں جیسے ہم اردو والے آج دنیا کے مختلف ممالک میں ہیں۔ انگریزی وہاں کے فاتحوں کی زبان تھی۔ وہی حال جنوبی امریکہ میں ہسپانوی اور پرتگالی زبانوں کا ہے۔ ان زبانوں کی نئی بستیاں بسیں ضرور، لیکن انگریزی ہی کی طرح فاتح اور نوآبادکار زبان بن کر اور جنوبی امریکہ کی مقامی زبانوں کا قتل عام کر کے۔ اب ہم اردو والوں میں یہ قوت تو ہے نہیں کہ جن بیرونی ممالک میں ہم رہ رہے ہیں ان کی زبانوں کو تہ تیغ کر کے اپنی اردو کو قائم کر دیں۔ اور قوت کی بات تو بعد کی ہے۔ اگر کنور صغیر احمد اور ستیہ پال آنند کی بات میں صداقت ہے تو

تارک وطن اردو والے ہی نہیں چاہتے کہ اردو کی بستیاں نئے ملکوں میں قائم ہوں۔

روس کا حال بھی دیکھ لیجیے۔ سوویت روس نے وسط ایشیا کے تمام مسلمان ممالک پر روسی زبان مسلط کر دی اور ان کی اپنی زبانوں کے بھی رسم الخط کو روسی میں بدل دیا۔ بہت سے لوگ یہ بات نہیں جانتے کہ روسی زبان میں ہکار آواز (یعنی چھوٹی ہ یا بڑی ح) نہیں ہے۔ لہذا وہ لوگ /ح کی جگہ خ یا گ بولتے ہیں۔ وسط ایشیا کے مسلمان ممالک کا رسم الخط روسی کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ لوگ ”محمد“ کی جگہ ”مخمد“ اور ”حسن“ کی جگہ ”گسن“ یا ”حسن“ اور ”ہلال“ کی جگہ ”خلال“ یا ”گلال“ لکھنے پر مجبور ہوئے۔ سوویت روس کا استبداد ختم ہوتے ہی ان ممالک سے روسی زبان کا زور ختم ہونے لگا اور اکثر ملکوں نے اپنا رسم الخط بھی بدل لیا ہے یا بدل لینا چاہتے ہیں۔

ثابت ہوا کہ غیر ملکوں میں کوئی زبان اسی وقت قائم ہو سکتی ہے جب اس کے پیچھے سیاسی استبداد ہو، یا پھر اس زبان کے بولنے والوں کے دل میں اپنی زبان کا درد ہو۔ اردو کا تو یہ عالم ہے کہ سیاسی دباؤ صفر ہے، اور درد تو ہمیں اپنے گھر ہی میں اردو کا نہیں تو گھر کے باہر کیا ہوگا۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ ہم ہندوستانی، خاص کر یوپی کے ہندوستانی، اپنے گھر میں اردو کو قائم رکھنے کے لیے حکومت کے آگے ہاتھ پھیلا رہے ہیں (اور وہ بھی ٹھیک سے نہیں؛ اب ہم لوگوں میں اظہارِ مدعا کی بھی صلاحیت نہیں رہ گئی) ہم گھر کے باہر اردو کی بستیاں کہاں بسائیں گے؟ مغربی ممالک میں بسنے والے برصغیر کے افراد کی اولادیں اکثر ٹھیک سے اردو نہیں جانتیں، اس معنی میں کہ یہ لوگ اردو بول لیتے ہیں لیکن لکھنا انھیں مشکل یا ناممکن نظر آتا ہے۔ انگریزی بھی وہ ٹھیک سے نہیں جانتے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مغربی ممالک میں اکثر ایسی آوازیں سنائی دیتی ہیں کہ اردو کا رسم خط رومن ہو تو بہت خوب ہو۔

ہندوستان میں اردو اگر ترقی کر رہی ہے، یا ترقی کرے گی، تو یوپی وغیرہ جیسی جگہوں کے باعث نہیں۔ ہندوستان میں اردو کا فروغ مدرسوں اور مکتبوں کے باہر اگر کہیں ہے تو مہاراشٹرا، کرناٹک، آندھرا، بہار، کشمیر، اور ایک حد تک دہلی اور ہماچل پردیش جیسی ریاستوں کے سبب سے ہے۔ اگر اردو کو صرف مسلمانوں کی زبان کہا جائے تو مسلمانوں کو اس بات پر بہت اعتراض ہوتا ہے۔ بات بالکل صحیح ہے۔ اردو شروع ہی سے تمام لوگوں کی زبان رہی ہے۔ میرامن تک نے، جو انگریز کے پکے خوشامدی تھے، صاف صاف لکھا ہے کہ میں نے یہ قصہ (باغ و بہار) دلی کی اس زبان میں لکھا ہے جسے ہندو مسلمان، جوان، بچے، بوڑھے سب بولتے ہیں۔ بعد میں حالات بدل گئے تو اس کی کچھ ذمہ داری مسلمانوں پر بھی ہے۔ پھر ۱۹۴۷ء کے بعد اگر زیادہ تر ہندوؤں نے اردو کو چھوڑا تو

یوپی اور کئی دوسرے علاقوں میں تقریباً تمام مسلمانوں نے بھی اردو کو چھوڑ دیا۔ اور آج بھی یوپی وغیرہ میں یہی حال ہے۔ اس کے برخلاف، ملک کے مختلف ادارے جو اردو مراعاتی کورس چلا رہے ہیں، ان کا تجربہ بتاتا ہے کہ ان کے اردو مراعاتی کورس کا فائدہ اٹھانے والے زیادہ تر غیر مسلم ہیں، اور ان میں عورتوں کی بھی ایک بڑی تعداد ہے۔ میں کئی ایسے مرد عورتوں کو جانتا ہوں جنہوں نے صرف اردو شاعری کی محبت میں اردو سیکھی ہے، اور ان میں سے اکثر ایسے ہیں جنہوں نے جدید شاعری میں اپنا مقام بھی پیدا کر لیا ہے۔ تو ضرورت اس وقت اپنے ملک میں اردو کو مضبوط کرنے کی ہے، اردو بولنے والوں اور اردو سیکھنے والوں کی ہمت افزائی کرنے اور ان کی قدر کرنے کی ہے۔ ”اردو کی نئی بستیاں“ جیسے سیاسی اسٹنٹ والے نعرے ہمارے کسی کام کے نہیں ہیں۔

میرا ابتدائی ماحول اور میرا تخلیقی سفر

میں الہ آباد میوزیم کا شکر گزار ہوں کہ مجھے ان کے قیمتی سلسلہ مضامین میں شامل ہونے کا موقع مل رہا ہے۔ مجھے افسوس ہے کہ میرے دوست ستیہ پرکاش مشرا اب ہمارے درمیان نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں شریک ہونے کی دعوت سب سے پہلے انھیں کی طرف سے آئی تھی لیکن میں بات کو نالتا رہا۔ ایک وجہ یہ تھی کہ مجھے اپنے بارے میں کچھ کہنے میں بہت تکلف ہوتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ انسان یا مصنف کی حیثیت سے میرے تجربے کچھ ایسے نہیں ہیں کہ دنیا کو ان میں شریک کیا جائے۔ بہر حال، اس وقت جو بن پڑا وہ حاضر کر رہا ہوں۔

مدت ہوئی جب میں ایم اے کا طالب علم تھا تو ہم لوگوں نے ایک فرانسیسی نقاد اپولیت تین (Hippolyte Taine) کے بارے میں پڑھا کہ اس نے کسی ادیب کے کارنامے کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے تین چیزوں کا مطالعہ ضروری قرار دیا تھا:

نسل (The race)

ماحول (The milieu)

لمحہ (The moment)

اس زمانے میں الہ آباد یونیورسٹی کے شعبہ انگریزی میں جو اصول نقد زیادہ اہم قرار دیا جاتا تھا اسے ”تاریخی“ یعنی Historical اصول کہہ سکتے ہیں، حالانکہ تاریخ اور سماجی حالات کو اہمیت دینے کے پیچھے مارکسی اصول کا فرمانہ تھا۔ زیادہ اہمیت اس بات کی تھی کہ ادب میں جو کچھ ہوتا ہے وہ کسی نہ کسی روپ میں تاریخ اور سماج کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے تین کے خیالات بھی ہمارے یہاں اہم قرار دیے جاتے تھے، حالانکہ یہ ضروری نہ تھا کہ ہم اس کے نکات کو پوری طرح صحیح قرار دیں۔ ضرورت بہر حال اس بات کی تھی کہ ہم یہ سمجھیں کہ پوری طرح نہ سہی، لیکن نسل اور ماحول کو بھی کسی نہ

کسی حد تک تاریخ کا پابند کہا جاسکتا ہے۔ ”لمحہ“ یعنی Moment کی جو تعریف تین نے پیش کی تھی وہ نہ اُس وقت میری سمجھ میں آئی اور نہ اب بھی سمجھ میں آسکی ہے۔ حالانکہ اب تین اور اس کے شاگرد معنوی سینت بو (Sainte Beuve) کے خیالات قابلِ توجہ نہیں سمجھے جاتے، میرے لیے جو بات اس وقت اہم تھی وہ یہ تھی کہ ہم نو جوان ہندوستانیوں کے لیے ”نسل“ سے زیادہ ”رنگ“ کے تصور میں معنویت اور قوت تھی کیونکہ ہم لوگوں نے انگریزی راج میں ”سفید قوم“ کے تصور کو پورے جبر کے ساتھ کارفرما دیکھا تھا۔

میرے لیے ”ہندوستانی“ اور ”انگریز“ کی تفریق رنگ کی بنیاد پر قائم تھی۔ میں مسلمان تھا لیکن اس سے بڑھ کر یہ کہ میں ہندوستانی تھا اور کالے رنگ کا تھا۔ ہم لوگ یہ سمجھتے تھے کہ ہندوستان میں ”نسل“ کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ہم نوآبادیاتی نظام تلے دبے کچلے رہ چکے تھے، ہم دیکھتے تھے کہ ”سفید قوم“ کی اصطلاح میں ”سفید“ زیادہ اہم تھا۔ لہذا کم سے کم میری تو سمجھ میں ٹھیک سے نہ آیا کہ ”نسل“ کا مطالعہ کسی فن کار یا فن پارے کو سمجھنے سمجھانے میں کس طرح کارگر ہو سکتا تھا۔ ہنر یا اسٹائل چاہے کچھ کہیں، لیکن مجھے تو سفید قوم کے یہودی اور غیر یہودی میں کوئی فرق نظر نہ آتا تھا۔ بہت مدت کے بعد میں نے کہیں پڑھا کہ بیسویں صدی کے اوائل میں کئی مغربی مصنفوں کی نظر میں یہ حیرت کی بات تھی کہ مشہور ماہر نفسیات فروئڈ (Freud) اگرچہ یہودی تھا لیکن وہ سولہویں سترہویں صدی کے عیسائی مصوروں کی تصویروں کو پسند کرتا تھا۔ میرے لیے اس میں حیرت کی کوئی بات نہ تھی، کیونکہ میں مسلمان تھا لیکن اجنتا اور ایلورا کی تصویروں اور مجسموں کی میرے دل میں بہت قدر تھی۔

میں سوچتا تھا کہ بہر حال، ”ماحول“ تو کچھ معنی رکھتا ہوگا؟ پھر بعد میں نے سینت بو کا قول پڑھا کہ کسی فنکار کی خارجی زندگی سے زیادہ اس کی داخلی زندگی کا مطالعہ ضروری ہے، وہ زندگی جس کے بارے میں کوئی کچھ نہیں جانتا۔ تو پھر اس داخلی زندگی کا مطالعہ شاید نفسیات کی روشنی میں ہوتا ہوگا؟ یا پھر فن کار کے خیالات اور اعمال جو ہمارے سامنے ہیں ان کے ذریعے اس کی داخلی زندگی کا پتہ لگ سکتا ہوگا؟ لیکن ”ماحول“ سے کیا مراد ہے؟ میں متوسط طبقے کے ہندوستانی مسلمان گھرانے میں پیدا ہوا اور پلا بڑھا تھا۔ ظاہر ہے کہ میرا ماحول اوپری طبقے کے مسلمان گھرانوں جیسا نہ رہا ہوگا، اور اس سے زیادہ یہ کہ میرا ماحول ہندو گھرانوں جیسا تو نہ رہا ہوگا۔ پھر یہ بھی ہے کہ میں مشرقی یوپی کا تھا۔ ہندوستان میں ہزاروں نہیں تو سینکڑوں علاقے تھے جن کا انداز اور طور ایک دوسرے سے مختلف تھا۔ ان میں ہندو بھی رہتے تھے، مسلمان بھی، اور دوسرے مذہبوں کے لوگ بھی۔ شاید ”ماحول“ کا یہ تصور یورپ کے کسی چھوٹے ملک کے لیے کچھ حقیقت رکھتا ہو، لیکن ہندوستان جیسے بڑے اور

رنگارنگ ملک کے لیے تو یہ کچھ موہوم سی شے تھا۔

اس وقت تک میرے ذہن میں یہ بات نہ آئی تھی کہ انیسویں صدی کے کسی فرانسیسی مفکر اور نقاد کے بنائے ہوئے یا دریافت کیے ہوئے اصول ہندوستان کے لیے کچھ معنی رکھ بھی سکتے ہیں کہ نہیں، اور خاص کر ایسے زمانے کے نقاد کے خیالات ہمارے لیے کیوں بامعنی ہوں جب یورپ والے عام طور پر Race کے تصور سے یہ مراد لیتے تھے کہ افریقہ اور ایشیا کے لوگ یورپ کے لوگوں سے نسلًا اور عقلاً کمتر ہوتے ہیں۔ آج تو میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ اپبولیت تین صاحب کے اصول مجھے بالکل بے معنی معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن آج سے پچاس پچپن سال پہلے، جب میں ذہنی طور پر بالغ ہو رہا تھا، یورپی خیالات کی میرے نزدیک بہت اہمیت تھی۔ لہذا میں نے تین صاحب کی باتوں پر مزید غور کیا اور اپنے ماحول پر بھی گہری نظر ڈالی۔

مجھے اس بات میں کوئی شک نہ تھا کہ نسلًا میں فاروقی تھا، یعنی اسلام کے دوسرے خلیفہ امیر المومنین عمر بن خطاب کی اولاد تھا۔ اس طرح، اصل کے اعتبار سے میں عرب تھا۔ لیکن عربوں جیسی کوئی بات مجھے اپنے اندر نظر نہ آتی تھی، سوا اس کے کہ میں پیغمبر محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی امت تھا اور ہمارے پیغمبر عربی النسل تھے۔ یہ بات بھی میں سمجھتا تھا کہ میرے اجداد شاید عرب سے آئے ہوں لیکن اس بات میں کوئی شک نہ تھا کہ ہندوستانی طور طریقے میرے رگ و ریشے میں سمائے ہوئے تھے اور اچھا عرب ہونے سے زیادہ اچھا ہندوستانی ہونا میرے لیے زیادہ اہم تھا۔ ایسی صورت میں مجھے اپنی ”نسل“ کے بارے میں کیا معلوم ہو سکتا تھا؟ میری زبان اردو تھی، میں تھوڑی بہت ہندی بھی جانتا تھا۔ لیکن میں خود کو انگریزی کا طالب علم سمجھتا تھا، اور اس کا تو مجھے یقین تھا کہ میں بہت اچھی انگریزی لکھتا بولتا ہوں اور اس وقت مجھے امید تھی، بلکہ میرا ارادہ تھا، کہ میں انگریزی میں تنقید لکھوں گا، نظمیں لکھوں گا، افسانے لکھوں گا۔

بہت دن بعد میں نے ٹیگور کا بیان پڑھا کہ ان کی شخصیت کی تعمیر میں تین عناصر نے حصہ لیا تھا: ہندو دھرم، انگریزی تہذیب، اور اسلام۔ اس وقت میں نے اپنے بارے میں سوچا کہ اس بات سے قطع نظر کہ ٹیگور بہت بڑے آدمی تھے اور میں ان کے سامنے کچھ بھی نہ تھا، لیکن یہی تین باتیں میری بھی شخصیت پر اثر انداز ہوئی تھیں۔ فرق صرف یہ تھا کہ میرے یہاں اسلام کا نمبر اول تھا، اگرچہ میں خود کو مذہبی آدمی نہیں سمجھتا۔ جہاں تک سوال ہندو دھرم کا ہے، تو میرے رسوم و رواج، طرز معاشرت، حتیٰ کہ اعتقادات پر بھی ہندو دھرم یا ہندو تصورات کا اثر واضح تھا۔ ایک چھوٹی سی مثال یہ ہے کہ گرمی کی چھٹیوں میں ہم اپنے گاؤں جاتے تو وہاں میرے ساتھی مجھے بتاتے کہ فلاں آم کے

باغ میں، جو بہت گھنا ہونے کے باعث ”کالی باغ“ کہلاتا ہے، اس میں بہت سی چڑیلیں اور پریت رہتے ہیں۔ دن کے وقت اس باغ کے پاس سے نہ گذرنا چاہیے، اس کے اندر گھسنے کا کیا سوال! گاؤں میں ہمارے دادا کا گھر کئی قطعوں میں تھا اور ہر بیٹے کو ایک ایک قطعہ انھوں نے دے رکھا تھا۔ ہمارا گھر سب سے آخر میں پڑتا تھا اور ایک گڑھی کے کنارے تھا جس پر ایک عظیم الشان پیپل کا پیڑ سایہ کیے ہوئے تھا۔ میرے ساتھی مجھے بتاتے تھے کہ اس پیپل پر کئی برم رہتے ہیں جو موقع پا کر انسانوں کو پکڑ لیتے ہیں۔ گرمیوں کی سنسناتی راتوں میں پیپل کی ڈالیاں تیز ہوا سے ہلتیں تو مجھے لگتا کہ وہی برم لوگ پیپل کی ڈالیوں سے کود کود کر نیچے آرہے ہیں۔ میں مسلمان تھا، مولوی گھرانے کی اولاد تھا، مجھے خوب معلوم تھا کہ اسلام میں بھوت، پریت، چڑیل، برم، بیتال، وغیرہ نہیں ہیں۔ لیکن پھر بھی مجھے ان سب چڑیلوں، بھوتوں، بدروحوں وغیرہ پر پورا یقین تھا جن کے بارے میں میرے ساتھی مجھے بتایا کرتے تھے کہ وہ میرے گھر کے پاس بھی، اور گاؤں میں بھی چاروں طرف موجود ہیں۔

آج وہ سارا گھر گرمیوں میں مل چکا ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ وہ پیپل کا پیڑ اور وہ تالاب بھی باقی نہیں جس کے سائے میں اور جس کے کنارے میرا گھر مجھے اچھا بھی لگتا تھا اور غیر محفوظ بھی معلوم ہوتا تھا۔ اب خدا جانے وہ چڑیلیں، وہ پریت کہاں گئے، لیکن میں اتنا جانتا ہوں کہ آج بھی اگر وہ دیواریں دوبارہ اٹھا دی جائیں، وہ چھت دوبارہ اپنی چھاؤنی چھالے اور میں دوبارہ وہاں گرمی یا سردی کی راتوں میں اکیلا پہنچ جاؤں تو یقینی ہے کہ پیپل کے برم نہ سہی، اسی طرح کی کوئی اور مخلوق وہاں مجھے ضرور مل جائے گی۔

ہم لوگ مولوی ہیں، لیکن لڑکیوں کی شادی والے گھر میں نیوتا دے آتے ہیں، کھانا نہیں کھاتے۔ داماد کے یہاں مہمان ہونے کو اچھا نہیں سمجھتے۔ شادی اور موت دونوں کی بہت سی رسمیں ہم لوگوں نے ہندوؤں سے حاصل کی ہیں۔ میرے باپ کے یہاں تو نہیں، لیکن میری ماں کے گھرانے میں شادی بیاہ کے موقع پر ہولی کھیلی جاتی تھی۔ دیوالی کے چراغ میں اپنے گھر میں جلاتا تھا تو والد صاحب خوش تو نہ ہوتے لیکن ناخوش بھی نہ ہوتے۔ میرے باپ کے گھر والے دیوبندی مولوی تھے لیکن ہندو رسم و رواج کے بارے میں میرے باپ کو جتنا معلوم تھا اتنا میرے بہت سے ہندو ساتھیوں کو بھی نہیں معلوم تھا۔

ایسی کتنی ہی باتیں ہیں جن کو میں اپنے اسلام میں شامل سمجھتا ہوں۔ تو اگر بقول جناب اپولیت تین، میری کوئی ”نسل“ ہے بھی اور وہ ”مسلم“ یا ”عرب“ نسل ہے، تو وہ میرے ہندوستانی

عقائد اور محسوسات کے رنگوں میں رنگی ہوئی ہے۔ ہندوستان کے بغیر اور ہندوستان کے باہر میرا کوئی وجود نہیں۔ جیسا کہ میں نے ابھی کہا، میرے باپ کے گھر والے دیوبندی عقیدے کے مولوی تھے۔ کہا جاتا ہے کہ ہم لوگ اپنے گاؤں کوریا پار ضلع اعظم گڑھ [اب ضلع منو] میں فیروز تغلق کے وقت سے آباد تھے۔ یہ محض افسانہ سہی، لیکن اتنا تو یقینی تھا کہ کسی کو بھی یاد نہ تھا کہ ہم لوگ اس گاؤں میں کب سے آباد تھے اور یہی لگتا تھا کہ ہم دنیا شروع ہونے کے وقت ہی سے یہاں رہ رہے ہیں۔ میرے گھر والے معمول حیثیت کے کھاتے پیٹے زمیندار اور سرکاری ملازم تھے۔ کہا جاتا تھا کہ میرے اجداد کو شرقی بادشاہوں کے دربار میں اچھی حیثیت حاصل تھی۔ ہوگا۔ لیکن میں اتنا جانتا ہوں کہ میرے باپ دادا اور ان کی اولادیں اپنی خوبصورتی، پیدائشی اکڑ، اچھے چال چلن، اور مذہب کی سخت پابندی کے لیے دور دور تک جانے جاتے تھے۔ دنیاوی اعتبار سے یہ لوگ بڑے لوگ نہ تھے، لیکن مجھے نہیں یاد آتا کہ میں نے انہیں کبھی کسی سے دبتے ہوئے دیکھا ہو۔ میرے ایک چچا زاد بھائی قیسی الفاروقی شاعر اور افسانہ نگار تھے، اچھے کھلاڑی بھی تھے۔ نوکری کے اعتبار سے وہ تحصیلدار تھے۔ ان کا عہدہ کوئی بڑا عہدہ نہ تھا، لیکن ان کی شان سب بڑے آدمیوں جیسی تھی۔ ایک بار میرے ایک اور بھائی نے کسی بات کے بارے میں پوچھا کہ آپ نے فلاں صاحب سے بھی پوچھ لیا ہے کہ نہیں؟ تو انھوں نے جواب دیا:

”پوچھتے تو ہم کلکٹر سے بھی نہیں۔ صرف کہہ دیتے ہیں۔“

یہ جملہ مجھے آج تک نہیں بھولا، اور آج تک مجھے یہ تمنا رہ گئی کہ میں بھی ان کی طرح اکڑ باز بن سکوں۔ اس واقعے کے بہت دن بعد میں لکھنؤ پی ایم جی کے دفتر میں کسی عہدے پر تھا۔ ہمارے پی ایم جی ایک نہایت خوشدل لیکن ذرا جلد جلد بولنے والے مدراسی تھے۔ ایک بار وہ کہیں لکھنؤ سے باہر تھے تو انھوں نے اپنے پی اے سے کہا کہ فاروقی سے بات کراؤ۔ چونکہ وہ بہت جلد جلد بولتے تھے، اس لیے ان کا پی اے کچھ کا کچھ سمجھا اور اس نے کسی اور ہی شخص کو فون پر لا کر لائن پی ایم جی کو دے دی۔ تھوڑی دیر تک تو وہ اس سے بات کرتے رہے، گفتگو انگریزی میں ہو رہی تھی، اچانک وہ بولے:

”اجی، کیا تم فاروقی ہو؟“

”جی نہیں سر، سر میں فلاں ہوں،“ دوسری طرف سے جواب آیا۔

”ہاں۔ جی تو میں کہوں کہ تم فاروقی تو ہو نہیں سکتے، بار بار سر، سر، کہہ رہے ہو۔“ پی ایم جی

نے کچھ ہنس کر کہا اور فون رکھ دیا۔

یہ واقعہ مجھے خود اس شخص نے سنایا جس کے ساتھ یہ پیش آیا تھا۔ تب مجھے معلوم ہوا کہ مجھ میں

اپنے بھائی صاحب جیسی اکڑ تو نہیں، لیکن اندر سے کچھ حفظ نفس ضرور ہے جس کا مجھے احساس بھی نہیں۔ یہ میں نے اپنے باپ سے تو سیکھی نہ ہوگی، کیونکہ خاندانی شرافت پر تھوڑے سے گھمنڈ کے سوا ان میں کچھ غرور نہ تھا۔ لیکن وہ خود آگاہ ضرور تھے۔ وہ انگریزی اچھی لکھتے تھے، اس کا انھیں پورا احساس تھا۔ ان کی لکھائی اردو، ہندی، انگریزی، تینوں زبانوں کی بہت خوبصورت تھی۔ انھیں اس کا بھی احساس تھا۔ انھیں اچھے کپڑوں کا شوق تھا اور کپڑے ان پر اچھے بھی لگتے تھے۔ وہ بھی اس بات کو جانتے تھے۔ لیکن وہ فضول خرچ نہ تھے اور اپنے شوق پر اپنے بچوں کی ضرورت کو قربان کبھی نہ کرتے تھے۔

پیسہ انھوں نے کبھی جمع نہ کیا۔ مجھے اس بات کا افسوس ہمیشہ رہا کہ میں نے غلط سمجھ لیا تھا کہ آخری زمانے میں وہ کچھ متمول ہو گئے تھے۔ وہ ہمیشہ تنگ دست رہے، لیکن رہتے اتنے ٹھاٹھاٹ سے تھے کہ کسی کو خیال بھی نہ آتا تھا کہ ایسا ہو سکتا ہے۔ ہم لوگوں کی بولی میں کہا جائے تو یہ کہیں گے کہ ان کے پیسے میں برکت بہت تھی۔

میرے والد کے خاندان کے برعکس میری ماں کا گھرانہ دولت مند تھا۔ میری ماں کے باپ، دادا، پردادا، اور ان سے بھی اوپر کی پیڑھیاں بہت خوش حال اور بہت ذی علم تھیں۔ مذہب کا زور وہاں بھی تھا، لیکن میرے باپ دادا کے گھر کی طرح سختی وہاں نہ تھی، اور بہت ساری مذہبی اور غیر مذہبی رسمیں، مثلاً میلاد شریف، گیارہویں کی نیاز، رجب کے کونڈے، محرم کا کھچڑا اور سمیل اور دھنیے کے بنوے اور شربت، ہولی دیوالی کی خوشیاں، دسہرے اور دوسرے میلوں کی سیر، یہ سب بھی وہاں بہت تھا۔ یہ چیزیں میرے دادا کے گھر میں بالکل نہ تھیں۔ نانا کے یہاں لڑکوں پر نماز روزے کی اس قدر سختی نہ تھی جتنی میرے باپ کے یہاں تھی۔ مجموعی طور پر یہاں کا ماحول مجھے باپ کے گھر سے زیادہ خوشگوار لگتا تھا۔ پڑھنے پڑھانے کا چلن یہاں بھی بہت تھا۔ لیکن میرے نانا کے چھوٹے بھائیوں اور رشتے داروں کی اولادوں میں پڑھنے کا وہ ذوق نہ تھا جو میرے نانا کے اپنے گھر میں تھا۔

اب میں سوچتا ہوں تو تھوڑی بہت آزاد خیالی، دوسرے لوگوں کے رسم و رواج سے واقفیت، صوفی طریقوں سے تھوڑی بہت جان پہچان، یہ مجھے نانا کے گھر سے ملی اور ایمان داری، بزرگوں کا احترام، انگریزی کا شوق، دنیا میں کچھ کر دکھانے کی لگن، یہ مجھے اپنے باپ کے گھر سے ملی۔ اردو، فارسی، عربی کا ذوق دونوں گھرانوں میں تھا، لیکن شعر و شاعری کا کچھ ایسا چرچا نہ تھا جس سے مجھے ترغیب ملتی۔ میرے نانا کے باپ اور دادا اردو فارسی کے اچھے شاعر تھے۔ نانا کے باپ نے کئی کتابیں بھی لکھیں۔ ان کے دادا اپنے وقت کے مشہور عالم اور فارسی کے شاعر، شیخ علی حزیں کے

دوستوں میں تھے۔ اس خاندان کی ایک دوسری شاخ میں میرے پرانا سے بھی زیادہ بڑے عالم اور فارسی اردو عربی کے شاعر پیدا ہوئے تھے لیکن افسوس کہ اپنے لڑکپن میں میں انھیں نہ جان سکا۔ میرے دادا کبھی کبھی شعر کہہ لیتے تھے۔ میرے ایک بڑے باپ مولوی عبد الرحمن زاہد اچھے شاعر تھے لیکن چھپنے چھپانے یا مشاعروں کی شرکت سے بے نیاز تھے۔ اپنے چچا زاد بھائی قیسی الفاروقی کا ذکر میں کر چکا ہوں۔ وہ بہت مشہور تو کبھی نہ ہوئے لیکن بیسویں صدی اور افکار وغیرہ میں شائع بہت ہوتے تھے۔ میرے ساتھیوں میں نجم فضلی مرحوم مجھ سے ایک آدھ سال بڑے تھے۔ وہ بھی میرے چچا زاد بھائی تھے۔ لیکن شعر و افسانہ سے ان کا ذوق پاکستان جا کر اجاگر ہوا؛ ہندوستان میں انھیں بظاہر ادب سے کوئی لگاؤ نہ تھا، پاکستان میں وہ سنہ ساٹھ کی نسل کے اچھے افسانہ نگار اور شاعر کی حیثیت سے معروف ہوئے۔

مجموعی حیثیت سے میرے دونوں گھروں میں شاعر ہونا کوئی بڑی بات نہ سمجھی جاتی تھی۔ ہاں، امتحان میں بہت اچھے نمبر لانا، سرکاری نوکری کا امتحان پاس کرنا، ایمان دار اور شریف ہونا، یہ سب بڑی باتیں تھیں۔ اور یہ تو سوچنا ہی غیر ممکن تھا کہ گھرانے کا کوئی بچہ صرف تصنیف و تالیف کا پیشہ اختیار کرے۔ لہذا میرے گرد و پیش میں ایسا کچھ ماحول نہ تھا جس میں شعر و ادب کا ذوق آزادی سے پروان چڑھ سکے۔ خیر، یہ بات تو میرے خیال میں بھی نہ تھی کہ میں کل وقتی شاعر یا افسانہ نگار بنوں گا، لیکن میں جن لوگوں کی تحریروں سے مرعوب تھا، مثلاً پریم چند یا اقبال، وہ بہر حال کم و بیش کل وقتی ہی مصنف تھے۔

انگریزی سے شغف میرے باپ نے مجھ میں پیدا کیا تھا۔ اس کے بعد ان کی نظر میں اردو کی اہمیت تھی، لیکن انگریزی کے بہت پیچھے۔ کورس کے باہر کی کتابیں پڑھنے کا شوق مجھے ہمیشہ شروع سے تھا۔ میرے باپ نے شروع میں اس شوق کو بڑھنے اور پھیلنے دیا لیکن بعد میں وہ میرے اس شوق سے کچھ تنگ آ گئے تھے کیونکہ میں کورس کی کتابیں کم پڑھتا تھا اور انگریزی اردو کے علاوہ ہر چیز میں میرے نمبر بہت معمولی آتے تھے۔ سائنس اور ریاضی میں مجھے ہمیشہ بہت کم نمبر ملتے تھے، یہاں تک کہ ایک بار مجھے ریاضی میں صفر ملا تو میں تہیہ کر لیا کہ والد صاحب کچھ بھی کہیں لیکن میں یہ سائنس وائنس نہ پڑھوں گا۔ والد صاحب بھی مان گئے۔ (اس زمانے میں ایک بات یہ بھی کہی جاتی تھی کہ مسلمانوں کا دماغ حساب میں نہیں چلتا۔) سائنس اور ریاضی تو چھوٹ گئے لیکن بعد میں مجھے ایسے مضامین انٹر اور بی اے میں پڑھنے پڑے جن سے مجھے نفرت کی حد تک عدم دلچسپی تھی۔ اردو اور انگریزی کے بعد جو چیز مجھے اچھی لگتی تھی وہ فارسی تھی۔ شروع شروع میں فارسی مجھے بہت مشکل لگتی تھی

لیکن ایک دو مہینے بعد مجھے ایسا لگا جیسے میرے دماغ کا دروازہ کھل گیا ہے اور فارسی میرے دماغ میں کسی دوست کی طرح داخل ہو رہی ہے۔ لیکن ہائی اسکول کے بعد مجھے اردو اور فارسی دونوں چھوڑنی پڑیں۔ صرف انگریزی میری دوست رہ گئی۔ اس کے بعد اردو فارسی میں نے جتنی پڑھی، اپنے شوق سے پڑھی۔ میرے باپ نے مجھے انگریزی پڑھنے لکھنے پر کبھی نہ ٹوکا، لیکن انھیں یہ خیال شاید کبھی نہ آیا کہ صاحبزادے کو ایک وقت میں انگریزی کا بھی مصنف اور شاعر بننے کا شوق پیدا ہو جائے گا۔

اس طرح دیکھیں تو میرے گرد و پیش میں ایسی کوئی بات نہ تھی جو مجھے نقاد یا افسانہ نگار یا شاعر بننے کی طرف مائل کرتی۔ اور میری تعلیم میں اس وقت انگریزی جتنی تھی وہ بالکل کتابی اور طالب علمانہ تھی۔ یعنی میں انگریزی کا بچہ طالب علم تھا۔ البتہ اردو کے بارے میں مجھے کچھ احساس تھا کہ میں اچھی بری تحریر میں کچھ تمیز کر سکتا ہوں اور خود بھی کچھ لکھ سکتا ہوں۔ مجھے ایسا کوئی وقت یا اپنی زندگی کا کوئی ایسا زمانہ نہیں یاد جب میں نے فیصلہ کیا ہو کہ میں اردو کا ادیب بنوں گا۔ مجھے یہ بات بس بالکل فطری لگتی تھی کہ کوئی شخص لکھنے پڑھنے کا کام کرے۔ میرا خیال ہے کہ میرے والد کو زیادہ خوشی اس بات سے ہوتی کہ میں نماز پابندی سے پڑھنے لگتا اور صبح بہت سویرے اٹھ جاتا۔ اس کے بعد اس بات سے انھیں خوشی ہوتی کہ میں سالانہ امتحان میں اول نہیں تو اول تین چار لڑکوں میں ضرور ہوتا۔ مجھے شرمندگی ہے کہ میں انھیں ایسی خوشیوں کا کوئی موقع نہ فراہم کر سکا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اگر انھیں خبر لگتی کہ میں بڑا ہو کر اردو کا شاعر وغیرہ بننا چاہتا ہوں تو وہ بے حد خفا اور رنجیدہ ہوتے۔ میں خوش ہوں کہ میں نے انھیں اس بات پر کبھی خفا یا رنجیدہ نہ کیا۔

یہ صحیح ہے کہ میں نے آٹھ نو برس کی عمر میں ایک گھریلو رسالہ گلستان نام کا نکالنا شروع کر دیا تھا۔ جیسا کہ میں پہلے کہیں لکھ چکا ہوں، چھوٹی تقطیع کے بیس بائیس صفحات کا یہ رسالہ پورے کا پورا میں ہاتھ سے لکھتا تھا۔ کاغذ بھی پرانی کاپیوں سے نکال کر ٹیڑھا میڑھا کاٹ کر چھوٹا بنا لیا کرتا۔ کہنے کو میرا رسالہ ماہنامہ تھا لیکن اسے ہر مہینے نکالنا مجھے کبھی نصیب نہ ہوا۔ یہ رسالہ میں نے کوئی پانچ چھ سال یوں ہی نکالا۔ والد صاحب کو یہ بات معلوم تھی، لیکن وہ اسے لڑکپن کا کھیل سمجھتے ہوں گے لہذا انھوں نے مجھ سے کبھی باز پرس نہ کی۔ رسالے میں میری بڑی بہن زہرا کے افسانے، میرے افسانے اور مضامین اور نظمیں ہوتی تھیں۔ کبھی کبھی حالات حاضرہ سے متعلق کوئی تصویر، کارٹون، یا اخبار کا تراشہ بھی ہوتا تھا۔ رسالے کا ایک ورق بھی اب محفوظ نہیں، بلکہ اس وقت بھی اسے سینت کر رکھنے کا کوئی اہتمام میں نہ کرتا تھا۔

میں نے پہلا شعر سات یا آٹھ سال کی عمر میں کہا۔ دوسرا مصرع یاد نہیں، شاید اس لیے کہ وہ

بالکل ناموزوں رہا ہوگا۔ پہلا مصرع گویا میرے درد بھرے دل کی داستان کا ایک باب تھا:

معلوم کیا کسی کو مرا حال زار ہے

یہ مصرع، یا پورا شعر، میں نے کسی دوست کو سنایا ہو تو سنایا ہو، گھر میں کسی کو سنانے یا دکھانے کی ہمت نہ تھی۔ بعد میں بھی بہت کچھ لکھا ہوگا، لیکن اکا دکا مصرعوں کے سوا کچھ یاد نہیں۔ پھر جہاں تک مجھے یاد آتا ہے میں نے مدتوں شعر نہ کہا اور افسانے لکھتا رہا۔ میں نے نواں درجہ پاس کیا تھا کہ والد صاحب کا تبادلہ اعظم گڑھ سے گورکھپور ہو گیا۔ وہاں مجھے کچھ زیادہ بڑی دنیا ملی۔ کچھ دن انجمن ترقی پسند مصنفین کے جلسوں میں شریک ہوا۔ ایک افسانہ بھی سنایا جس پر نہ کوئی تعریف ہوئی نہ اعتراض، گویا لوگوں نے رحم کھا کر چھوڑ دیا۔ کچھ دن بعد میں انجمن کے جلسوں میں جانا چھوڑ دیا لیکن ترقی پسند ادب سے دلچسپی پہلے جیسی رہی۔ یوں بھی، پڑھنے کے معاملے میں مجھے کوئی تکلف نہ تھا۔ جو بھی مل جائے، یہاں تک کہ راستے میں پڑا ہوا پرانا اخبار بھی، اسے پڑھتا یا کم سے کم سرسری دیکھتا ضرور تھا۔

اس وقت مجھے یہ دھن تھی کہ میں سارے علم کو اپنا میدان بنالوں۔ لیکن ظاہر ہے کہ ”سارے علم“ میں سائنس اور اس کے متعلقات شامل نہ تھے۔ ہاں، فلسفہ وغیرہ جو جیسا ملا، اسے پڑھنے کی کوشش کی۔ ایک مضمون کا بڑا حصہ میں نے انگریزی سے ترجمہ بھی کیا جس کے مصنف کوئی پروفیسر جان میک مرے تھے اور ان کے مضمون کا عنوان تھا: Dialectical Materialism as Philosophy۔ مجھے یاد نہیں کہ وہ ترجمہ میں نے کہیں چھپوایا ہو۔ اس زمانے میں شیر محمد اختر لاہور سے ایک رسالہ نفسیات نکالتے تھے۔ میرے بھائی قیسی الفاروقی اسے پابندی سے پڑھتے تھے اور شاید اس میں لکھتے بھی تھے۔ ان کے طفیل مجھے بھی وہ رسالہ پڑھنے کو ملنے لگا۔ اس طرح نفسیات سے تھوڑی بہت دلچسپی میں نے پیدا کی جو بہت عرصے تک قائم رہی۔

آج سے پچپن ساٹھ برس پہلے گورکھپور میں بعض نوجوان جماعت اسلامی کو کمیونزم کا جواب قرار دے کر اسلام اور اسلامیات کے بارے میں پر جوش گفتگو کرتے تھے۔ میں بھی ان میں اٹھنے بیٹھنے لگا اور کوشش کرنے لگا کہ اپنی افسانہ نگاری کو اسلام کے رنگ میں ڈھالوں۔ میری عمر یہی کوئی چودہ پندرہ سال کی ہوگی، میں انٹر کے پہلے سال میں پڑھتا تھا جب میں نے اپنا پہلا ناول بلکہ ناولیٹ لکھا۔ ان دنوں میرٹھ سے ایک رسالہ معیار ہم لوگوں میں بہت مقبول تھا کیونکہ اس میں اسلامی رنگ کے ساتھ عالمی ادبی رنگ بھی تھا۔ مجھے یاد ہے کہ کئی سال بعد اس کا ایک خاص نمبر المیہ یا Tragedy کے بارے میں تھا جو ظاہر ہے کہ ”اسلامی ادب“ سے بہت دور کی شے ہے۔ بہر حال، وہ ناولیٹ چار قسطوں میں ماہنامہ معیار میں چھپ گیا۔ میرے پاس نہ اس کا مسودہ ہے

اور نہ معیار کے وہ شمارے جس میں وہ شائع ہوا تھا۔ اچھا ہی ہے، کیونکہ اس میں جرم، گناہ، زندگی، دیہات وغیرہ کے بارے میں بچکانہ باتوں کے علاوہ کچھ نہ تھا۔

تھوڑے عرصے بعد جماعت اسلامی کی ادبی شاخ سے میرا ساتھ ٹوٹ گیا۔ تحریک سے تو میرا کوئی تعلق پہلے بھی نہ تھا۔ تھوڑی بہت مذہبیت جو ان دنوں مجھ میں آگئی تھی، اس کا بھی رنگ ہلکا ہونے لگا۔ لیکن میرے لیے یہ بات ذرا تعجب کی تھی کہ میرے بزرگ، جو سب کے سب بہت مذہبی تھے، جماعت اسلامی کے بارے میں اچھے خیالات نہ رکھتے تھے۔ یقیناً ان معاملات میں ان کی سمجھ بوجھ مجھ سے بہت بہتر تھی۔ جیسا کہ میں نے اوپر لکھا ہے، میرے باپ کا سارا گھرانہ دیوبندی تھا۔ میں نے ان کو ہمیشہ نہایت منکسر المزاج اور حلیم پایا۔ آج مجھے دیکھ کر ہنسی آتی ہے اور تعجب بھی ہوتا ہے کہ ہر قسم کی انتہا پسندی کو دیوبند سے جوڑا جا رہا ہے۔ مجھ میں تھوڑا بہت مذہب جواب باقی ہے وہ دیوبندی ہی رنگ کا ہے اور میں یہ بھی جانتا ہوں کہ ملک کی آزادی کے لیے لڑنے والے اور ہر طرح کی قربانی بے دریغ پیش کرنے والے علما زیادہ تر دیوبند کے تھے۔ اب کیا تبدیلی آگئی ہے میں نہیں کہہ سکتا۔

انٹرمیڈیٹ اور بی اے میں انگریزی کے سوا مجھے سب مضمون ناپسند تھے۔ میں نے یہ چار برس زیادہ تر انگریزی ناول پڑھنے، جدید انگریزی شاعری اور اس کے بارے میں کتابیں پڑھنے، اور اپنی سمجھ کی حد تک فلسفہ اور نفسیات پڑھنے میں گزارے۔ نامس ہارڈی کے ناولوں کو میں نے جی جان سے پڑھا۔ پھر اس کے بارے میں کتابیں بھی پڑھیں۔ اس زمانے میں مجھے نامس ہارڈی سے بڑا ناول نگار کوئی نظر نہ آتا تھا۔ اکادکا کو چھوڑ کر مشہور روسی ناول میں نے بی اے کے بعد پڑھے۔ کچھ فرانسیسی ناول نگاروں مثلاً وکٹر ہیوگو، ایمیل زولا، اور بعض جدید لکھنے والوں مثلاً آندرے ژید کو میں نے پڑھا ضرور، لیکن ہارڈی کا ہم پلہ مجھے کوئی نظر نہ آتا تھا۔ پھر بھی، میں نہیں کہہ سکتا کہ ہارڈی سے یہ شغف جو ایم اے تک قائم رہا، میری تحریروں یا خیالات پر کچھ اثر انداز ہوا ہو۔ بلکہ ہارڈی کی شاعری جو میں نے بعد میں پڑھی، اس سے میں نے زبان کو برتنے کے کچھ طریقے ضرور سیکھے۔

بی اے کے امتحان کے بعد میں نے ساری گرمی کی چھٹیاں شیکسپیر کے ڈرامے پڑھنے میں گذاریں۔ ممکن ہے کہ ہارڈی کے سحر سے نکلنے میں شیکسپیر کا بھی دخل ہو۔ لطف کی بات یہ ہے کہ شیکسپیر کو دل و جان سے چاہنے اور بعد میں انگریزی اور مغربی ڈراما کثرت سے پڑھنے کے باوجود میں نے ایک بھی ڈراما نہ لکھا۔ افسانہ نگاری اور ناول نگاری کا میرا ذوق بہر حال برقرار رہا۔

انگریزی میں ایم اے کرنے کا شوق مجھے الہ آباد لے آیا۔ یہاں کی دنیا گورکھپور سے بہت مختلف اور بہت بڑی تھی۔ قدم قدم پر بڑے ناموں سے واسطہ پڑتا تھا۔ لیکن میں شعبۂ انگریزی سے بہت دور نہ جاسکا۔ الہ آباد کے زمانے میں میرا لکھنا براے نام رہ گیا تھا۔ میں نے اپنے ایک اردو افسانے کا انگریزی ترجمہ کر کے اپنے استاد کے مہر و ترا صاحب کو دکھایا تو انھوں نے کہا کہ یہ مجھے دے دو، میں اسے یونیورسٹی میگزین میں چھاپوں گا۔ اردو افسانے کی بہت تعریف ہوئی تھی، اب انگریزی افسانہ بھی جب چھپا تو بہت پسند کیا گیا۔ اس وقت انگریزی نہ اردو، اس کی کوئی نقل میرے پاس نہیں۔ اپنی تحریریں، خواہ مطبوعہ خواہ غیر مطبوعہ، محفوظ کرنے کا مجھے کبھی کوئی شوق نہ رہا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ میں سوچتا تھا، اس تحریر کی کیا حقیقت ہے، ابھی میں اس سے بھی اچھا لکھوں گا۔ اور اب یہ حال ہے کہ مجھے یاد بھی نہیں رہتا کہ میں نے گزشتہ مہینوں یا سال میں کیا کیا لکھا ہے۔ بہر حال، یہ بات یوں ہی بیچ میں آگئی۔ کہنے کی بات یہ ہے کہ یونیورسٹی کے آخری دنوں مجھے کچھ یہ بھی خبط پیدا ہوا تھا کہ میں انگریزی پڑھاؤں گا اور انگریزی لکھوں گا۔ یہ دونوں خبط پورے نہ ہوئے۔ شاید اچھا ہی ہوا۔ بعد میں انگریزی میں بہت کچھ لکھا، اب بھی لکھتا رہتا ہوں، لیکن وہ سب اردو فارسی کے بارے میں ہے۔ انگریزی کا مصنف بننے یا شاعر بننے کا منصوبہ اپنے آپ ہی میرے حافظے سے اتر گیا، یا اپنی موت آپ مر گیا۔

میں نے ۱۹۵۵ء میں ایم اے پاس کیا اور کچھ دن تک کوشش کرتا رہا کہ یونیورسٹی میں ڈی فل (الہ آباد یونیورسٹی میں پی ایچ ڈی کو ڈی فل کہتے ہیں) میں داخلہ مل جائے، یا یونیورسٹی میں نہیں تو الہ آباد کے کسی کالج میں کام مل جائے۔ یہ دونوں خبط بھی پورے نہ ہوئے۔ میں شہر چھوڑ کر چلا گیا، اور اس خیال میں تھا کہ اب یہاں آنا کبھی نہ ہوگا۔ لیکن یہ خیال بھی غلط نکلا۔ الہ آباد چھوڑ کر میں نے شاعری تھوڑی بہت کی، افسانہ نگاری بالکل ترک کر دی اور تنقید لکھنے میں دل لگانے لگا۔ مجھے محسوس ہوتا تھا کہ محمد حسن عسکری کے علاوہ اردو کے نقادوں نے بنیادی مسائل پر توجہ بہت کم کی ہے۔ میرا خیال تھا کہ ادب کے بارے میں بنیادی سوالات اٹھانا اور منطقی ربط کے ساتھ ان کا جواب دینا نقاد کا پہلا کام ہونا چاہیے۔ الہ آباد یونیورسٹی میں پڑھنے اور اس زمانے میں ترقی پسند ادب کی توقیر کے باوجود مجھے ادب کے بارے میں یہ غلط فہمی نہ تھی کہ اس کا کوئی سماجی یا سیاسی مقصد بھی ہوتا ہے یا ہونا چاہیے۔ میں نے فیصلہ کیا کہ میں ادب کے بارے میں بنیادی باتوں پر لکھنے سے سروکار رکھوں گا، اور کسی فنکار یا فن پارے میں لکھوں گا تو وہی باتیں کہوں گا جنہیں میں ثابت کر سکوں۔ یعنی میری تنقید صرف اظہار رائے نہ ہوگی، منطقی فیصلے کرے گی۔ چند ہی دنوں میں تنقید کی دلکشی نے مجھے اس طرح

گرفتار کر لیا کہ میں نے افسانہ نگاری تو بالکل ہی چھوڑ دی، اور شاعری بہت کم کر دی۔
ایسا نہیں ہے کہ اردو میں نقاد، شاعر، افسانہ نگار، یا کسی بھی طرح کے مصنف کی حیثیت سے
قائم ہونا میرے لیے آسان تھا۔ لیکن وہ کہانی اور بعد کی کہانیاں پھر کبھی سہی۔

اشاریہ اسما

- آتش، خواجہ حیدر علی، ۱۳۰، ۱۸۷
 آرنلڈ، میتھیو، ۷۳
 آزاد، مولانا ابوالکلام، ۱۱۸، ۱۷۷، ۲۱۹
 آزاد، جگن ناتھ، ۲۱۳
 آزاد، مولانا محمد حسین، ۷، ۸، ۱۰، ۱۴، ۷۴، ۹۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۵۲، ۱۸۱
 آل احمد سرور، ۴، ۱۳، ۳۰، ۳۱، ۴۳، ۷۵، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۵
 آلوک رائے، ۲۰۹، ۲۱۰
 آمنہ بنت مولانا محمد علی جوہر، ۱۷۹
 ابن خلدون، ۱۱
 ابن رشیق، ۱۱
 ابن ماجہ، محدث، ۹۸
 ابواللیث صدیقی، ۲۲۳، ۲۲۴
 ابو محمد سحر، ۲۲۵
 ابھینو گپت، آچاریہ، ۱۰۰
 اثر، نواب امداد امام، ۱۱، ۱۲، ۹۲
 احتشام حسین، پروفیسر سید، ۱۳، ۱۴، ۷۵، ۲۲۵
 احمد سرہندی، شیخ، ۲۲۰
 اختر حسین رائے پوری، ۱۲، ۱۳، ۲۲۲

- ارسطو، ۷۵، ۷۷، ۹۰
 اریوستو (ایرسٹو) لودوکیو، ۹، ۱۰
 اپنسر، ہربرٹ، ۱۶۵
 اسٹالین، جوزف، ۷۷، ۲۳۳
 اسلم پرویز، ۱۳۸
 اسلم فرخی، ۱۰۲
 اسلم محمود، ۱۸۹
 اسلوب احمد انصاری، ۲۱۹
 اشرف علی تھانوی، مولانا شاہ، ۲۱۸
 اصغر گوندوی، ۲۱۴
 ایشی، ۱۱
 افضل حسین، قاضی، ج
 افلاطون، ۱۳، ۱۴، ۷۷
 اقبال، ڈاکٹر سر محمد، ۱۳، ۱۴، ۱۸، ۸۶، ۱۴۸، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۹، ۱۸۱، ۲۰۱، ۲۱۳،

۲۳۵

- اکبر الہ آبادی، ۱۰۶، ۱۶۱-۱۷۳، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴
 الیٹ، ٹی۔ ایس۔، ۱۳، ۵۹، ۱۴۳
 امرت رائے، ۲۰۹
 امیر مینائی، منشی امیر احمد، ۱۰۵، ۱۹۴
 انتظار حسین، ۲۴، ۳۶
 انصار اللہ نظر، ۲۱۰
 انوار الحسن، ۹۳
 انوری ایوردی، اوحد الدین، ۱۲۷
 انیس، میر ببر علی، ۱۹
 اوباما، بارک حسین، ۵۰
 ایلن، والٹر، ۱۸۸

- باجن، شیخ بہاء الدین، ۱۹
 باقر آگاہ، مولانا، ۱۹
 باقر مہدی، ۱
 بالزاک، اونور ڈ، ۱۳۸، ۷۷، ۷۷
 بانٹ، اے۔ ایس۔، ۵۹
 بائرن، لارڈ، ۱۱، ۱۸۸
 بجنوری، ڈاکٹر عبدالرحمن، ۱۲، ۱۳۸-۱۵۰
 برک ہارٹ، ٹائٹس، ۱۶۶
 برند ابن متھراوی، ۱۵۶
 بش، جارج، ۴۹، ۵۰، ۷۷
 بلیئر، ٹونی، ۵۰، ۷۷
 بھارتیندو ہریش چندر، ۲۲۱
 بھرت منی (صاحب نایہ شاستر)، ۹۱
 بھرتی ہری، ۱۳۸
 بھگوتی، جگدیش، ۴۷
 بودلیئر، شارل، ۷۷، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۷، ۱۳۹
 بیخبر، غلام غوث، ۱۵۲
 بیدل، میرزا عبدالقادر، ۱۳، ۱۰۲، ۱۸۲، ۲۳۵
 بیدی، راجندر سنگھ، ۴۲، ۴۳، ۶۶، ۷۲، ۲۱۸
 بیگم اختر، ۷۸
 پریم چند، ۳۷-۴۲، ۵۹، ۶۲، ۶۳، ۸۶، ۲۱۸
 پطرس بخاری، ۱۳۶، ۲۰۱-۲۰۷
 پلکھنوی، حسن عسکری، ۱۳۸-۱۳۵
 پنت، گووند بلجھ، ۲۲۲
 تاج، امتیاز علی، ۷۰
 تارا سنگھ، ماسٹر، ۲۱۸

تحسین فراقی، ۲۱۰

تسکین، میر حسین، ۲۰۲

تمسی داس، گوسائیں، ۷۳

تمک، بال گنگا دھر، ۱۷۵

تھاپر، رومیلا، ۲۲۳

تمین، ایپولیت، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴

ٹالسٹائی، لیو، ۷۷، ۱۳۸

ٹرنگ، لائل، ۱۵۵

ٹیگور، رابندر ناتھ، ۲۴۴

ٹینیسن، لارڈ، ۳۶

جامی، ملا، ۵۷

جان صاحب، میر یار علی، ۱۹۰

جرات، شیخ قلندر بخش، ۱۱۴، ۱۲۷، ۱۳۴، ۱۸۱

جگر مراد آبادی، ۲۱۴

جمال حسین، قاضی، ۹۵

جمیل جالبی، ۹۹، ۲۲۶

جوٹ، ٹونی، ۴۹

جوش ملیح آبادی، ۱۰۶، ۱۶۲

جوہر، مولانا محمد علی، ج، ۱۷۴-۱۸۰

چرکین لکھنوی، شیخ باقر علی، ج، ۱۸۱-۱۹۰

چسٹرٹن، جی۔ کے۔، ۱۳

چکبست، پنڈت برج نرائن، ۲۱۳

حافظ شیرازی، خواجہ، ۲، ۱۱

حالی، خواجہ الطاف حسین، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۹۲، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۷

حامد الہ آبادی، ۹۳

حسرت موہانی، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۷

حسن نظامی، خواجہ، ۲۰۱، ۲۰۵

حسین نصر، سید، ۴۸

حفیظ جونپوری، ۱۹۱-۲۰۰

حیم، سلیمان (صاحب لغت)، ۱۸۱

خاقانی شروانی، ۱۰

خان آرزو، سراج الدین علی، ۱۰۲

خسرو، امیر یحییٰ الدین، ۱۰، ۵۶، ۹۳، ۱۰۳-۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۳۵

خلیل الرحمن اعظمی، ۴، ۲۹

خوب محمد چشتی، شیخ، ۱۹

داغ، نواب مرزا خان، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۹۴، ۲۱۴

درد، سید خواجہ میر، ۹۳، ۱۳۵، ۱۳۷

دستہ نفسکی، فیوڈور، ۱۴۸

د لافونٹین، ژاں، ۱۲۷

دیوسکر، گنیش سکھارام، ۱۶۳

ڈارون، چارلس، ۲۰۲

ڈکنس، چارلس، ۳۶، ۱۴۸، ۱۸۸

ڈیلینگکو، اینڈرو، ۱۵۵

ذکی کاکوروی، ۲۱۹

ذوق، شیخ محمد ابراہیم، ۱۳۰، ۱۹۶

راج شیکھر، آچاریہ، ۹۶

راجندر کمار، ۱۶۳

راجہ شیو پرشاد، ستارہ ہند، ۲۲۶

رام لعل، ۷۶، ۸۳

رام موہن رائے، راجا، ۲۱۴

رائج، ولیم، ۱۴

رستم علی بجنوری، ۱۵۶

رسکن، جان، ۱۵۵، ۱۵۴

رشید احمد صدیقی، ۲۰۱، ۱۷۷، ۱۵۶، ۲۱، ۱۳

رشید حسن خاں، ۲۱۹، ۲۱۰

رضوان احمد، ۲۱۹

رضیہ سجاد ظہیر، ۲۱۹

رفیع احمد خان، استاد، ۱۸۴

رواؤ، ژارژ، ۱۵

روداں، آگسٹ، ۷۷

رومی، مولانا جلال الدین، ۱۱، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۸

ریاض خیر آبادی، ۱۹۴، ۱۹۹

ریں بو، آر تھر، ۱۳۹

زاہد، مولوی عبد الرحمن، ۲۴۸

زٹلی، میر جعفر، ۱۸۴

زولا، ایمیل، ۲۵۱

زہرا فاروقی، ۲۴۹

زین العابدین خان، نواب، ۱۵۳، ۱۵۴

ژید، آندرے، ۲۵۱

سابق بنارس، ملا، ۵۳، ۵۴

ساورکر، ڈاکٹر، ۲۹

ستیا پال آنند، ۲۱۲، ۲۲۲، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۹

ستیا پرکاش مشرا، ۲۴۲

سحر لکھنوی، امان علی، ۱۳۰

سراج اورنگ آبادی، ۱۹

سراج منیر، ۲۱۰

سردار جعفری، ۲۱، ۲۹، ۳۴

سرسید احمد خان، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۵۶، ۱۵۷، ۲۱۸، ۲۲۶

- سلیم احمد، ۴
 سلیم، محمد قلی، ۱۸۲
 سودا، میرزا محمد رفیع، ۷۸، ۷۹، ۷۹، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۸۲، ۱۸۳
 سوز، سید محمد میر، ۱۲۷
 سہیل احمد، ۲۱۰
 سہیل بخاری، ۲۲۵
 سیاح، میاں داد خان، ۱۵۹
 سید احمد دہلوی (صاحب "فرہنگ آصفیہ")، ۱۰۵
 سید رفیق حسین، ۱۱۶
 سید سلیمان ندوی، ۱۵۶
 سینٹ بو، ۲۴۳
 شا، برنارڈ، ۱۳
 شاد عظیم آبادی، ۱۹۹
 شاکر، عبدالرزاق، ۱۵۹
 شاطر گورکھ پوری، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۹، ۱۹۰
 شاہد احمد دہلوی، ۶
 شاہ رفیع الدین دہلوی، ۱۵۶
 شاہ عالم ثانی، بادشاہ، ۱۷۰
 شاہ عبدالقادر دہلوی، ۱۵۶
 شاہ مراد اللہ سنہیلی، ۱۵۶
 شاہ ولی اللہ محدث دہلوی، ۱۵۷، ۲۲۰
 شبلی نعمانی، علامہ، ۱۰۲، ۱۵۶، ۱۷۷، ۲۱۸، ۲۳۵
 شمس قیس رازی، ۹۰
 شمشاد لکھنوی، ۱۵۷
 شوکت سبزواری، ۲۱۰، ۲۱۶
 شیخ محمد اکرام، ۴۲، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۵۰

- شیر محمد اختر، ۲۵۰
 شیفتہ، نواب مصطفیٰ خان، ۳، ۱۵۷
 شیکسپیر، ولیم، ۱۱، ۱۵، ۱۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۲۵۱
 شیلی، پرسی بش، ۹۰، ۱۳۸
 صاحب قراں دہلوی، ۱۸۴
 صادق، ڈاکٹر محمد، ۲۰۴
 صائب تبریزی، ۱۰۱
 صدیق حسن خان، نواب، ۹۸
 صہبائی، مولوی امام بخش، ۱۰۲، ۱۵۷
 طفیل انصاری جونپوری، ۲۰۰
 ظفر اقبال، ۵۳
 ظفر، بہادر شاہ، بادشاہ دہلی، ۱۳۶
 ظفر علی خاں، مولانا،
 ظہیر علی صدیقی، ۱۷۹
 عابد رضا بیدار، ۲۱۹
 عبدالحق، مولوی، باباے اردو، ۱۰۹، ۲۰۶
 عبد الصمد، ج
 عبد العلیم، ڈاکٹر، ۶۶
 عبد اللہ حسین، ۳۶
 عبد اللہ خاں شمیم، ۱۷۵
 عبد اللطیف، ڈاکٹر، ۱۳۸-۱۵۱
 عبید زاکانی، ۱۲۷
 عثمان ابن عفان، امیر المومنین، ۲۱۷
 عرش گیاوی، ۲۰۲
 عرفی شیرازی، ۱۱
 عریاں، ڈاکٹر اشرف، ۱۸۴

- علائی، علاء الدین احمد خان، ۱۵۹، ۱۶۰
 علی اکبر دہخدا، استاد، صاحب "لغت نامہ دہخدا"، ۱۱۲
 علی محمد فرشی، ۱۳۸
 عطار، شیخ فرید الدین، ۱۲۷، ۱۳۶
 علی حزیں، شیخ، ۱۰۲، ۲۳۷
 عمر خیام، ۱۱
 عنصر المعالی، امیر، ۹۰، ۹۵
 غالب، میرزا اسد اللہ خان، ج، ۲، ۳، ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۱۹، ۷۳، ۷۴، ۷۸، ۹۱، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۹، ۱۳۰، ۱۳۸
 ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۶۰، ۱۷۷، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۰۶، ۲۳۵
 غواصی بیجاپوری، ۱۳۷
 فانی بدایونی، ۲۱
 فراق گورکھ پوری، ۷۳، ۱۹۲، ۲۱۳، ۲۱۸
 فرحت اللہ بیگ، مرزا، ۲۰۱
 فرمان فتح پوری، ۲۱۳، ۲۱۴
 فروغ، سگمند، ۲۴۳
 فریڈمین، ٹامس، ۲۱۹
 فضل حق خیر آبادی، علامہ، ۱۵۷
 فضیل جعفری، ۱۶۲
 فقیر، شمس الدین، ۱۵۷
 فلا بیئر، گستاو، ۶۳، ۷۷
 فوکویاما، فرانسس، ۱۷، ۱۹
 فیروز تغلق، سلطان، ۲۴۶
 فیض احمد فیض، ۲۰، ۲۹، ۳۴، ۷۴، ۷۶، ۷۸
 فیضی فیاضی، ملک الشعر، ۱۰۲
 قاسم، حکیم قدرت اللہ، ۱۰۵، ۱۰۸

- قاضی عبدالودود، ۲۳۵
 قائم چاند پوری، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۴
 قرۃ العین حیدر، ۳۶، ۲۴
 قمر الدین احمد بدایونی، ۱۷۲
 قمر رئیس، ۱۶۲
 قیس الفاروقی، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۰
 کافکا، فرانز، ۵۵
 کاڈویل، کرسٹوفر، ۶۶
 کالیداس، ۱۴۸، ۲۲۲
 کالیداس گپتا رضا، ۲۱۲، ۲۱۸
 کبیر داس، ۷۳
 کامیو، آلےکسیر، ۵۶-۵۷
 کانٹ، عمانوئیل، ۷۲
 کرشن چندر، ۱۰۷
 کلب علی خان، نواب، ۱۵۳، ۱۶۰
 کلیم الدین احمد، ۴، ۱۲، ۱۴، ۷۵، ۲۱۹
 کلیم بھدانی، ۱۸۵
 کنگ، کرسٹوفر، ۲۰۸
 کنور صغیر احمد، ۲۳۲، ۲۳۹
 کولرج، سیمونل ٹیلر، ۶۱، ۱۳۹
 کیٹس، جان، ۱۱، ۱۳۸
 کینڈل، ایرک، ۱۵۰
 گاڈ سے، ۲۹
 گاندھی، مہاتما، ۱۶۲، ۱۶۳
 گرامی، مولانا، ۲۳۵
 گوپال متل، ۲۱۹

- گوکھلے، گوپال کرشن، ۲۲۴
 گوہر، ذوالفقار علی، ۱۷۸
 گیان چند جین، پروفیسر، ۲۰۸-۲۲۴
 لطیف اللہ، ڈاکٹر، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۳
 مارکس، کارل، ۱۳، ۱۴، ۲۱، ۳۴، ۱۷۱
 ماریتیں، ژاک، ۱۶
 ماکس میولر، ۲۱۰، ۲۱۶
 مالک رام، ۲۱۳
 مانک ٹالہ، گوپال کرشن، ۲۱۴
 متنبی، ۱۰، ۱۱
 مجاز، اسرار الحق، ۶۶
 مجروح، میر مہدی، ۱۵۸
 مجنوں گورکھ پوری، ۱۲، ۱۳، ۷۱، ۱۰۹، ۱۵۶، ۱۹۴، ۲۰۶
 محبوب صدر، ۲۱۲
 محمد احسن فاروقی، ۵۷
 محمد حسن، ڈاکٹر، ۲۱۹
 محمد حسن عسکری، ۴، ۱۴، ۱۶، ۴۶، ۹۳، ۱۵۶، ۱۶۴، ۲۱۸، ۲۵۲
 محمد حسین تبریزی (صاحب ”برہان قاطع“)، ۱۶۰
 محمد قلی قطب شاہ، ۱۳۷
 محمود ایاز، ۶، ۷
 محمود شیرانی، حافظ، ۲۳۵
 محمود غزنوی، ۲۲۲، ۲۲۳
 مختار الدین احمد، ۲۱۰
 مسعود حسن رضوی ادیب، ۲۱۹
 مسعود حسین خاں، ۲۲۵
 مسعود سعد سلمان لاہوری، ۱۹۶، ۲۰۳

- مشتاق احمد یوسفی، ۲۰۱
 مصحفی، شیخ غلام ہمدانی، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲
 مظہر الحق، مولانا، ۱۷۵
 مقصود الہی شیخ، ۲۳۳
 ملار موزی، ۲۰۱
 ملٹ، کیٹ، ۳۸
 مل، جان اسٹوارٹ، ۱۶۵
 ملٹن، جان، ۸، ۱۰، ۱۱
 ممتاز شیریں، ۷۵
 منٹو، سعادت حسن، ۳۶، ۸۰، ۱۰۷
 موپاساں، گی، ۷۷
 مومن، حکیم مومن خان، ۲۰۲، ۲۱۴
 مہر، حاتم علی، ۱۳۶، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۸
 مہر و ترا، پروغیسر کے۔ کے۔، ۲۵۲
 میر، محمد تقی، ج، ۲، ۱۱، ۱۹، ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۲، ۳۵، ۵۲، ۵۹، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۹۱، ۱۰۴
 ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۶، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۲، ۲۰۶، ۲۰۷
 میرابائی، ۸۶
 میرامن دہلوی، ۲۴۰
 میکالی، لارڈ، ۱۱، ۱۶۴، ۱۶۶
 میک مرے، جان، ۲۵۰
 ناجی، شاکر، ۹۵
 نارنگ، گوپی چند، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۸، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۳
 ناسخ، شیخ امام بخش، ۵۶، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۸۷
 ناصر، سعادت خاں، ۱۰۵
 ناصر علی سرہندی، ۱۰۲
 نثار احمد فاروقی، ۹۸

نجم فضلی، ۲۳۸

نذیر احمد، پروفیسر، ۲۳۵

نذیر احمد، مولوی، ۵۷، ۹

نسیم، اصغر علی خان، ۱۳۰

نسیم، پنڈت دیانشر، ۲۱۳

نصرتی بیجاپوری، ملا، ۹۴، ۹۵

نصیر، شاہ نصیر دہلوی، ۱۳۰، ۱۸۷

نطشہ، حکیم فرید رخ، ۹۰

نظامی دکنی، فخر دین، ۹۹

نظامی گنجوی، ۱۰۲

نظیر اکبر آبادی، ۱۳، ۱۰۶، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۳۴

نظیری نیشاپوری، ۱۱

نول کشور، منشی، ۹۳

نیپولین بونا پارٹ، ۱۱۸

نیر کا کوروی، مولوی نور الحسن (صاحب "نور اللغات")، ۱۰۵

وارث علوی، ۴۲

واگنر، وولفگانگ، ۹۶

والیری، پول، ۹۶

والیس، ایڈگر، ۳۶

وائٹلڈ، آسکر، ۷۱

وحید مرزا، ڈاکٹر، ۱۰۲

ورجل، ۸، ۱۰، ۱۱

ورڈز ورثہ، ولیم، ۴، ۱۳۵، ۱۵۶

ورن، ژول، ۱۶

وکتوریہ، ملکہ، ۱۱

ولی گجراتی، ۱۹

- ولیمز، ریمینڈ، ۳۹
 وولف، ورجینیا، ۳۸
 بارڈی، ٹامس، ۲۵۱
 ہائینے، ہائیرخ، ۱۳۹
 ہٹلر، اڈالف، ۵۰، ۲۳۳
 ہری ہر پرشاد سنبھلی، منشی، ۱۵۶
 ہولڈرلن، فریدرک، ۱۳۹
 ہومر، ۱۱، ۱۵، ۷۵
 ہیگل، فریدرک، ۹۰
 ہیوگو، وکٹر، ۲۵۱
 یاکبسن، رومن، ۳۱، ۲۱
 یگانہ چنگیزی، ۷۲
 یوسف علی خان عزیز بناری، ۱۶۰
 یوسف علی خان ناظم، نواب، ۱۵۳
 بیٹس، ڈبلیو۔ بی۔، ۲۱

شمس الرحمن فاروقی اردو کے ممتاز نقاد، شاعر اور فکشن نگار ہیں۔ ان کی زیرِ ادارت ادبی جریدہ شب خون سنہ ۱۹۶۵ء سے ۲۰۰۵ء تک شائع ہوتا رہا۔ ان کی اہم اور مرکزی حیثیت کی حامل ادبی خدمات میں شعر شور انگیز، اردو کا ابتدائی زمانہ، ساحری شاہی صاحبقرانی، سوار (افسانے) اور کئی چاند تھے سرِ آسمان (ناول) شامل ہیں۔

صورت ومعنی سخن

• اس جلد میں شامل مضامین:

کیا نقاد کا وجود ضروری ہے؟

تنقید میں مغربی ادب کے حوالے یا اردو ادب مغرب کے حوالے؟

قرأت، تعبیر، تنقید

بدلتا ہوا عالمی منظر نامہ اور اردو افسانہ

افسانے کی حمایت میں (۴)

افسانے کی حمایت میں (۵)

افسانے کی حمایت میں (۶)

دیباچہ ”غرة الکمال“ کا اردو ترجمہ

میر صاحب کا زندہ عجائب گھر: کچھ تعجب نہیں خدائی ہے

نقد غالب کی بوالعجیباں: بجنوری، عبداللطیف، اور حسن عسکری پلکھنوی

اردو خطوط غالب پر ایک اور نظر

اکبر الہ آبادی، نوآبادیاتی نظام، اور عہد حاضر

مولانا محمد علی جوہر کی نظم و نثر

مقدمہ یوان چرکین

مقدمہ نکلیات حفیظ جوہوری

پطرس بخاری کے مضامین

ایک بھاشنا: دولکھاوٹ، دو ادب از پروفیسر گیان چند جین

ممالک غیر میں اردو، یا اردو کی نئی (؟) بستیاں (؟)

میرا ابتدائی ماحول اور میرا تخلیقی سفر

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

www.oup.com
www.oup.com/pk

ISBN 978-0-19-906105-1



9 780199 061051

RS 695

Aurangzeb345@gmail.com

